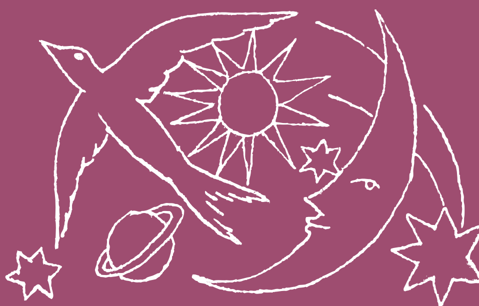
Estudis de Literatura Oral Popular
Studies in Oral Folk Literature

Núm. 10 · 2021



[publicacions] urv

Dades catalogràfiques. Servei de Biblioteca de la Universitat Rovira i Virgili

Estudis de Literatura Oral Popular [Recurs electrònic]. = *Studies in Oral Folk Literature* – Revista electrònica. – N. 10 (2021)- . – Tarragona : Publicacions URV, 2021 -

Anual
Títol variant : Studies in Oral Folk Literature
Textos principalment en català, però també en castellà, francès i anglès
Publicació realitzada per l'Arxiu de Folklore del Departament de Filologia Catalana de la Universitat Rovira i Virgili
ISSN 2014-7996
Accés lliure: http://revistes.publicacionsurv.cat/index.php/elop/index

1. Tradició oral - Revistes. 2. Literatura popular – Revistes. 3. Tradició oral – Història i crítica -- Revistes. 4. Literatura popular – Història i crítica -- Revistes. 4. Folklore – Revistes. I. Universitat Rovira i Virgili. Arxiu de Folklore . II. Publicacions URV. III. Studies in Oral Folk Literature Títol.

Estudis de Literatura Oral Popular
Studies in Oral Folk Literature

Secretaria
Arxiu de Folklore
Departament de Filologia Catalana
Universitat Rovira i Virgili
Av. de Catalunya, 35
43002 Tarragona
www.arxiudefolklore.cat
folk@urv.cat

Edita
Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili
Av. de Catalunya, 35 · 43002 Tarragona
www.publicacions.urv.cat
publicacions@urv.cat

ISSN: 2014-7996
Dipòsit legal: T-1198-2012

Amb el suport del Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana (GRILC) (2017 SGR 599) i de la Càtedra Josep Anton Baixeras de Patrimoni Literari Català.

Taula de continguts

Presentació

Presentation

Després de nou anys de publicació ininterrompuda dels *Estudis de Literatura Oral Popular*, presentem el desè número de la revista que recull, precisament, deu estudis de temàtica i procediments d'anàlisi diferents que tenen en compte la cançó, la llegenda, la figura de la dona, la narració professional, la folklorista Palmira Jaquetti i el conreu del folklore.

Enceta el número Jaume Ayats i Abeyà, de la Universitat Autònoma de Barcelona, amb un estudi sobre els mapes cantats, és a dir, cançons construïdes narrativament que expliquen un espai geogràfic concret (un país, una vall o un trajecte). Ayats presenta exemples d'aquests mapes i els estructura segons tres procediments diferents. Martine Berthelot Puig-Moreno, des de la Universitat de Perpinyà, també dedica el seu estudi a la cançó, en aquest cas des d'una mirada històrica. L'autora exami-

After nine years of uninterrupted publication, we present the tenth issue of the journal *Estudis de Literatura Oral Popular*, which, fittingly, includes ten studies on different topics and with different analytical procedures that take into account songs, legends, women, professional storytelling, the folklorist Palmira Jaquetti and the cultivation of folklore.

Jaume Ayats i Abeyà, from the Universitat Autònoma de Barcelona, kicks off the issue with a study of sung maps, that is, narratively constructed songs that explain a specific geographical area (a country, a valley or a journey). Ayats presents examples of these maps and structures them according to three different procedures. Martine Berthelot Puig-Moreno, from the University of Perpignan, also dedicates her study to song, in this case from a historical point of view as she examines and

Estudis de Literatura Oral Popular, núm. 10, 2021, 5–8 | DOI: 10.17345/elop20205-8
ISSN: 2014-7996 | http://revistes.urv.cat/index.php/elop

na i classifica la col·lecta de cançons rosselloneses que el lingüista Pierre Fouché i el seu germà Marcel van enviar a finals d'estiu de 1930 a la secretaria de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya.

Jaume Camps Girona, de la Universitat Rovira i Virgili, analitza el relat de l'home de la lluna, present al catàleg d'Aarne, Thompson i Uther de tipus rondallístics amb el número 751E* (*Man in the Moon*), des d'una perspectiva política. Camps pren la suposada aparició de la cara del rei Muhàmmad V del Marroc a la lluna als anys cinquanta del segle XX i la relaciona amb el context social, polític i cultural d'aquella època i amb l'ús deliberadament ideològic d'aquest fet, amb la consolidació de la figura del monarca com a líder anticolonialista. Marianthi Kaplanoglou, de la National and Kapodistrian University of Athens, se centra en un gènere tan interessant com problemàtic, des del punt de vista de la seva classificació, com és la llegenda. L'autora pren un corpus específic de relats, procedents de catàlegs impresos i del seu propi treball de camp, per analitzar-lo des del punt de vista comunicatiu i de la seva transmissió.

La figura de les dones bersolaris i el seu empoderament és el tema de l'article elaborat conjuntament per Gema Lasarte Leonet, María Teresa Vizcarra Morales, Andrea Perales-Fernández-de-Gamboa i Ana Isabel Ugalde Gorostiza, de l'Euskal Herriko Unibertsitatea. Les autores mostren el canvi produït en el segle XXI amb la major presència de les dones en el bertsolarisme en el marc de la creació d'entitats i escoles i el moviment feminista.

Tània Muñoz Marzà, de la Universitat Rovira i Virgili, proposa una anàlisi des de l'etnopoètica de la narració oral professional. L'autora estudia la relació entre aquest ofici artístic i el folklore entès des d'una perspectiva contextual, com a comunicació artística pro-

classifies the collection of Roussillon songs that the linguist Pierre Fouché and his brother Marcel sent at the end of the summer of 1930 to the secretariat of the Obra del Cançoner Popular de Catalunya.

Jaume Camps Girona, from the Universitat Rovira i Virgili, analyses from a political perspective the story of the man in the moon, which is listed in the Aarne-Thompson-Uther Index of folktale types under the number 751E* (*Man in the Moon*). Camps takes the supposed appearance of the face of King Muhammad V of Morocco on the moon in the 1950s and relates it to the social, political and cultural context of that time and the deliberately ideological use of the event to consolidate the figure of the king as an anti-colonial leader. Marianthi Kaplanoglou, of the National and Kapodistrian University of Athens, focuses on legend as a genre as interesting as it is problematic with regard to its classification. The author takes a specific corpus of stories from printed catalogues and from her own fieldwork and analyses them in terms of their communicative qualities and their transmission.

The rise and empowerment of female bertsolaris their empowerment is the subject of the article prepared jointly by Gema Lasarte Leonet, María Teresa Vizcarra Morales, Andrea Perales-Fernández-de-Gamboa and Ana Isabel Ugalde Gorostiza, from the University of the Basque Country. The authors show the changes that took place in the 21st century as the number of women taking part in bertsolaritza increased due to the feminist movement and the creation of new bertsolaritza organizations and schools.

Tània Muñoz Marzà, from the Universitat Rovira i Virgili, offers an ethnopoetic analysis of professional oral narration. The author studies the relationship between this artistic profession and folklore understood

duïda en petit grup. Muñoz examina també el repertori dels narradors orals professionals en funció del sistema de gèneres i de la relació que s'estableix entre l'artista i el públic.

Amb motiu dels 125 anys del naixement de Palmira Jaquetti Isant (1895-1963), s'ha celebrat, de març de 2020 a maig de 2021, l'Any Palmira Jaquetti. Aquest número de la revista es vol fer ressò d'aquest fet amb la inclusió de tres articles que estudien diversos vessants de la producció d'aquesta folklorista, poetessa, compositora i docent. Esther Navarro Justicia, membre de la Comissió Científica de l'Any Palmira Jaquetti, estudia la relació de l'autora amb l'Agrupació Excursionista Júpiter per veure el paper que l'excursionisme va tenir en la seva vida i en aquella època. Carme Oriol Carazo, de la Universitat Rovira i Virgili, i comissària de l'Any Palmira Jaquetti, se suma a aquesta celebració amb un estudi sobre la recol·lecció de cançons que la folklorista va fer als anys vint del segle XX a la Vall d'Aran. L'estudi d'Oriol inclou la transcripció en occità d'onze d'aquestes cançons inèdites. Salvador Rebés Molina, del Grup d'Estudis Etnopoètics, per la seva banda, recupera, a partir de quaderns manuscrits i altres documents de l'arxiu privat de Jaquetti uns materials folklòrics recollits a partir de 1937 que l'autora va usar com a font d'inspiració per a la seva obra poètica o per motius d'estudi.

Finalment, Jonathan Roper, des de la Universitat de Tartu, proposa considerar el període comprès entre els vint i el trenta anys d'una persona com el més prolífic per conrear folklore. L'autor dona diversos exemples històrics que fonamenten la seva proposta, així com aparents excepcions i les implicacions que aquest fenomen pot tenir.

Les ressenyes incloses en aquest número ens acosten obres, escrites en espanyol, català i anglès, publicades ma-

contextually as artistic communication produced within small groups. Muñoz also examines the repertoire of professional oral narrators in terms of the genre system and the relationship that is established between the artist and the audience.

On the occasion of the 125th anniversary of the birth of Palmira Jaquetti Isant (1895-1963), the Year of Palmira Jaquetti was celebrated from March 2020 to May 2021. The current issue of the journal makes its own contribution to the event by including three articles that study various aspects of the production of this folklorist, poet, composer and teacher. Esther Navarro Justicia, a member of the Scientific Committee for the Year of Palmira Jaquetti, studies the author's relationship with the "Agrupació Excursionista Júpiter" hiking club to see the role that hiking played in Jaquetti's life and at that time. Carme Oriol Carazo from the Universitat Rovira i Virgili and curator of the Year of Palmira Jaquetti, joins the celebration with a study on the collection of folklore songs made by Palmira in the Aran Valley during the 1920s. Oriol's study includes the transcription in Occitan of eleven of these unpublished songs. For his part, Salvador Rebés Molina, from the Ethnopoetry Studies Group examines the manuscript notebooks and other documents in Jaquetti's private archive to reveal folklore materials collected in 1937 that she used as a source of inspiration for her poetry and her academic research.

Finally, Jonathan Roper, from the University of Tartu, contributes an article in which he proposes the period of between twenty and thirty years of age as the most prolific for cultivating folklore. The author gives several historical examples to support his proposal, as well as apparent exceptions, and looks at the implications that this phenomenon may have.

joritàriament l'any 2020, i que són una bona mostra de la vitalitat de la literatura popular quant a l'interès acadèmic. Així, s'analitzen en aquesta revista els volums següents: *El libro de los huertos en flor*, d'Ibn Asim Al-Garnati (2020); *Veus del passat*, de Joan Miralles i Montserrat (2020); *Dictionaries as Sources of Folklore Data*, volum coral editat per Jonathan Roper (2020), i dos volums de la Biblioteca de Cultura Popular Valeri Serra i Boldú (prèviament guardonats, doncs, amb el premi del mateix nom) com són *Una història de la literatura popular valenciana (1873-2019)*, de Vicent Vidal (2020), i *Adelaida Ferré i Gomis, folklorista: l'art de brodar rondalles*, de Laura Villalba Arasa (2019).

Aquest desè número es tanca amb la notícia de dos esdeveniments que s'han celebrat aquest mateix any i que han estat marcats, inevitablement, per les restriccions derivades de la pandèmia. D'una banda, la Jornada de la Càtedra Josep Anton Baixeras de Patrimoni Literari Català, dedicada a Palmira Jaquetti i Isant i celebrada de manera híbrida (presencialment i en línia) a Tarragona el mes de març de 2021, i que s'emmarca dins la celebració de l'Any Palmira Jaquetti ja esmentat. De l'altra, el congrés anual de la International Society for Contemporary Legend Research (ISCLR), Perspectives on Contemporary Legend, organitzat des de la Universitat Rovira i Virgili per Carme Oriol i Emili Samper, amb la col·laboració de Sílvia Veà, celebrat a l'estiu de 2021 íntegrament de manera virtual. En aquest sentit, tot i els avantatges que suposa la virtualitat en aquest tipus d'esdeveniments, esperem que, a poc a poc, es recuperi una certa normalitat i les properes trobades i congressos es puguin celebrar presencialment.

Emili Samper Prunera
Universitat Rovira i Virgili

The reviews included in the present edition introduce us to works written in Spanish, Catalan and English and published in mostly during 2020 and which are an excellent demonstration of the vitality of popular literature as an area of academic interest. Thus, the journal contains reviews of the following volumes: *El libro de los huertos en flor* by Asim Ibn Al-Garnata (2020); *Veus del passat* by Joan Miralles i Montserrat (2020); *Dictionaries as Sources of Folklore Data* edited by Jonathan Roper (2020), and two volumes from the Biblioteca de Cultura Popular Valeri Serra i Boldú (previous winners, therefore, of the prize of the same name) namely, *Una història de la literatura popular valenciana (1873-2019)* by Vicente Vidal (2020) and *Adelaida Ferré i Gomis, folklorista: l'art de brodar rondalles* by Laura Villalba Arasa (2019).

This tenth issue closes with the news of two events that have been held this year and that have been marked, inevitably, by the restrictions arising from the pandemic. The first is the seminar organised by the Josep Anton Baixeras Chair for Catalan Literary Heritage, dedicated to Palmira Jaquetti i Isant and held face-to-face and online in Tarragona in March 2021. The second is the annual congress of the International Society for Contemporary Legend Research (ISCLR), Perspectives on Contemporary Legend, organized by Carme Oriol and Emili Samper from the Universitat Rovira i Virgili, in collaboration with Sílvia Veà and held online in the summer of 2021. Despite the advantages offered by holding this type of event online, we nevertheless look forward to the resumption of a certain degree of normality and hope that future meetings and conferences can be held in person.

Emili Samper Prunera
Universitat Rovira i Virgili

Articles

Articles



Mapes cantats

Jaume Ayats i Abeyà
Universitat Autònoma de Barcelona
jaume.ayats@uab.cat

Resum
Un mapa cantat *és una cançó que construeix narrativament, a través dels noms dels llocs, una determinada percepció ordenada i memoritzable d'un espai geogràfic —un país, una vall o un trajecte més llarg. En la tradició oral catalana hi ha un cert nombre de cançons d'aquesta mena, però fins ara no havien estat observades des d'aquest punt de vista. L'article n'estudia alguns exemples i en mostra tres procediments d'estructuració, alhora que indaga en la profunditat històrica d'aquest recurs oral, al qual, fins ara, s'ha atorgat molt poc esment.*

Paraules clau
cançó; oral; mapa; geografia; Catalunya

Song maps

Abstract
A 'Song Map' is a song that builds through narrative a special ordered, memorable and geographical space through the names of places (a country, a valley or a longer journey). In the Catalan oral tradition there are a number of songs with these characteristics, but they have never been studied from this angle until now. This article studies some examples of these songs, finding three different structuring procedures and investigating the historical depth of this oral resource, to which hitherto very little attention has been paid.

Keywords
song; oral tradition; map; geography; Catalonia

Rebut: 16/07/2021 | Acceptat: 11/09/2021

Estudis de Literatura Oral Popular, núm. 10, 2021, 11–30 | DOI: 10.17345/elop202011-30
ISSN: 2014-7996 | http://revistes.urv.cat/index.php/elop

L'ocasió s'ha fet més evident arran d'una cançó del duet Vàlius, *He estat a tot arreu* (titulada realment *Espinàs,* en homenatge a l'escriptor-caminant), on, adaptant la cançó *I've Been Everywhere* de l'australià Geoff Mack, enumeren gairebé un centenar de noms de pobles, viles i ciutats de Catalunya. Però aquesta cançó no és res més que un graó contemporani, o una formalització lliure, d'una antiga fórmula que trobem en molts països i que, també a Catalunya, té la corresponent tradició: en podem dir els mapes cantats. Fins ara no ha estat una fórmula conceptualitzada dins de l'oralitat catalana, però les dades que exposarem tot seguit mostren que hi és ben present.[1]

Un *mapa cantat* és una cançó que construeix narrativament, a través dels noms dels llocs, una determinada percepció ordenada d'un espai geogràfic, ja sigui d'un país, d'un trajecte o d'una vall. De manera que qui la canta o qui la sent evoca aquell espai —si és que ja el té present—, o l'imagina com una nova geografia desvetllada per la sonoritat dels noms.[2] Ara bé, la particularitat específica dels veritables mapes cantats és que no només canten una evocació aproximada d'un espai geogràfic a través de verbalitzar un seguit de topònims —encara que siguin uns darrere els altres—, sinó que els esmenten des d'un ordre geogràfic estricte i, molt sovint, des de la voluntat que la cançó serveixi de la mateixa manera que serveix un mapa gràfic, o sigui, que orienti i situï l'usuari en l'espai real. Només quan es compleixen aquests requisits creiem que és útil la designació de *mapa cantat. He estat a tot arreu* en quedaria, doncs, al marge ja que evoca una relació que no es guia per l'ordre del mapa sinó, més aviat, per les rimes i el gust de la fonètica dels noms de lloc.

El procediment narratiu i evocatiu de cantar un trajecte s'ha fet conegut sobretot en els cants dels aborígens australians —sobretot gràcies a *The Songlines*, el best-seller de Bruce Chatwin, i probablement pel caràcter exòtic de la referència —, que organitzaven els recorreguts a través dels deserts del continent austral, especialment a la terra d'Arnhem i al desert de Simpson. Els cants ordenaven com havien de fer camí durant dies seguint les rutes mítiques dels avantpassats o dels déus, i van ser denominats pels colonitzadors britànics *songlines* o *dreaming tracks*. Ara bé, aquest fenomen dels mapes cantats existeix, amb diferents formulacions, a molts altres països.

En aquest article vull presentar tres maneres diferents, les que he sabut trobar, de mapes cantats que he detectat en la tradició oral catalana, i que poden exemplificar tres estratègies per «cantar el territori» i, des del cant, apropiar-nos-el.

1 He d'agrair a Rafel Mitjans, Teresa Soler i Ester G. Llop les múltiples aportacions que han enriquit aquest text, i a Ramon J. Pujades, Salvador Rebés i Maria Carme Montaner la lectura atenta de l'esborrany, fent-hi indicacions molt valuoses.

2 No tractarem aquí una altra mena de geografies cantades, les clarament no conegudes o imaginades, que poden ser proposades a partir de noms mítics (*Cançó del país de Xauxa* o *de Cucanya*) o de noms reals (*It's a Long Way to Tipperary*). En la concepció de l'espai com a ruta i territori que es fa a través del recorregut, cal recordar la pertinent anàlisi de la noció recorregut que va fer Michel de Certeau a *L'invention du quotidien. Arts de faire* (1980).

Un mapa cantat de la costa mediterrània de Tarragona al Rosselló

Diverses col·leccions de cants orals han deixat constància d'una balada[3] en què cada vers evoca una o dues localitats de costa, cadascuna amb una característica del lloc o dels habitants, en un llenguatge sintètic i molt acolorit. En el total de la suma de versions, hi apareixen esmentats 42 noms de lloc a través de 36 versos. Se li han adjudicat diversos títols: *Cançó del litoral, Cançó de la costa, Cançó del pilot* o *Cançó de remar.* Tots tenen en comú el substantiu «cançó» que, sens dubte, comunica la narrativa de balada que té, fent ús del significat antic de «cançó», que definia només els cants narratius. Aquí tindré en compte les nou versions, completes o parcials, que n'he localitzat d'origen clarament oral:[4]

- El 1882 Cels Gomis en va notar 20 versos a una dona gran, versos que va escriure a *Aplec de cançons populars catalanes* (2015: 63-64) amb el títol «Tota la vora de mar fins a la ratlla de França». La dona va dir-li que la cançó: «és molt vella, té més de cent anys. La meva àvia ja la cantava», cosa que la deu situar a finals del segle XVIII.
- El 1902 va ser cantada per Elena Aromí de Martorell —espardenyera, nascuda el 1850— a Sara Llorens (1931: 50-51) amb 8 versos notats entre moltes llacunes, i una melodia que molt encertadament Llorens veu relacionada amb la d'una altra balada, *L'enamorada morta* (1931: 77).
- El 1922 va ser cantada per Angeleta *Gana*, *remallosaire* analfabeta, a Mataró, segons afirma Joan Amades (1951: 415-416).[5] En realitat, però, Amades en publica una versió composta ajuntant la versió de Gomis amb versos de les tres aplegades per l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya i la melodia notada per Sara Llorens: per exclusió, deduïm mitja dotzena de versos recollits realment de la cantadora.[6]
- El 1927 va ser cantada per Josepa Burg, de Sant Feliu de Guíxols, i notada per Palmira Jaquetti, amb melodia i 13 versos (Massot 1997: 298).

3 Una balada que presenta una tirada de versos de dos hemistiquis heptasíl·labs amb rima paroxítona assonant (à seguida de vocal neutra) i diverses possibilitats de tornada. Segueix característiques de les *cançons dictades*.

4 No he tingut en compte la publicada per Pellicer (1887: 448), ja que reprodueix la de Gomis amb lleugeres esmenes lingüístiques i ortogràfiques. De la publicada per Joan Amades (1951: 415-416), només tindré en compte els versos que podem deduir que són recollits per ell, tal com indico més endavant. A l'Escala encara avui en dia en canten una versió de 16 versos amb el títol *La cançó de la costa* amb una creació musical feta pel cantautor Josep Tero i amb els versos que coincideixen molt amb les versions de Josep Pla, de Roses i dels aportats per Amades. Els versos finals de la versió de l'Escala («I en arribar al Rosselló, aniríem fins a Salses, / però els francesos s'hi han ficat i la cançó es torna agra.») són clarament afegits en les darreres dècades per fer arribar la cançó fins a Salses, el nom que s'ha fet simbòlic del límit nord del Països Catalans. Tampoc he tingut en compte els enregistraments fets per diversos artistes en els darrers anys, com Josep Tero o Marc Egea.

5 Potser treballadora de la màquina remallosa a Can Gassol, fàbrica mataronina coneguda popularment com La Gana, segons em comenten Rafel Mitjans i Teresa Soler.

6 Partint del fet de les atribucions errònies o alterades a què ens té acostumats el *Cançoner* d'Amades, al text factici i al final de la nota 7 assagem d'isolar els versos i variants que deduïm que va recollir Amades de l'oralitat. Podeu trobar la seva versió completa al *Cançoner* de Selecta.

- Al desembre de 1927 va ser cantada probablement pel «vell de ca la Marieta», pescador, a l'Estartit, i notada per Palmira Jaquetti, amb melodia i 9 versos (Massot 1999: 16 i 26).
- El 1929 va ser cantada per Caterina Corroneda de l'Escala —quan ella tenia 85 anys— i notada per Palmira Jaquetti amb melodia i 11 versos (Massot 2002: 235).
- El 1933 va ser notada amb melodia però només 3 versos a Mataró per Esteve Albert i Joan Tomàs, a un cantador no especificat (2004: 147). Ara bé, l'article del mateix Esteve Albert al *Diari de Mataró* (núm. 2999, Festes de les Santes de 1933) aclareix que la va cantar Carme Vilar, de 57 anys (nascuda vers 1856) i família marinera, al barri del Callao, «que canta amb molta veu i afinació» i que l'havia apresa del seu avi de Vilassar, nascut cap al 1800. N'ofereix el retrat i un text de 23 versos.
- Josep Pla li dedica el cinquè capítol de *Viatge a la Catalunya Vella* (1965: 35-39), on després de copiar la lletra a partir de la versió de Gomis —reproduïda per Josep Reig (1890)—, anota 11 versos més, incomplets, afirma, procedents de Cadaqués i d'uns pescadors de la cala Pelosa, a cap Norfeu.
- El 1969 la va cantar Daniel Suquet i Ferrer Ocell, nascut a Roses el 1882, i va ser enregistrada per Rafael Marcó Suquet. Xènia Berta la va incorporar a Rosespèdia i, més recentment, ha estat incorporada als materials en línia de Càntut <http://www.cantut.cat>. El mateix cantador afirma que no és completa, però en recorda la melodia (entonada amb moltes deficiències) i 17 versos i mig, a més d'una tornada de tres versos, que coincideixen notablement amb els versos notats per Pla.

Fins ara, la majoria de comentaris que s'han fet dels versos remarcava les característiques que es deien de cada localitat, mirant d'escatir de quin fet o ocasió provenen, com si fos aquesta la principal destinació comunicativa, dins d'un model de cançó enumerativa.

La visió que jo crec encertada, però, és tota una altra. Entenc que la intenció de la cançó no és apuntar d'una forma pintoresca una característica de cada localitat. La principal intenció que té és formular una relació estricta i ordenada de tots els ports navegables o practicables des de Tarragona (que no anomena potser per l'evidència que és un port de primeríssima importància) fins al Rosselló. Això es pot deduir de dos detalls decisius, al meu entendre. El primer és que tots són ports practicables durant el segle XIX i molt probablement ja en el XVIII (s'hauria de comprovar si anteriorment), i sempre s'esmenten per una ordenació estricta de llur posició geogràfica del sud-oest cap al nord-est (fins «la ratlla de França»; només en un text hi ha un únic canvi d'ordre). També queda clar que cadascuna de les versions «oblida» algun port de les parts de costa que al cantador li són més llunyanes. Així, podem establir els límits de cada versió:

- La notada per Gomis està centrada a Mataró, com demostren els versos finals («Cançoneta, qui t'ha tret? qui t'ha tret qui t'ha dictada? / Un pilot de Mataró que té la cara ratada / d'un dia de vent del sur allà al canal de les Dames.»); i també té Mataró pràcticament al centre la relació de topònims que va de Vilanova [i la Geltrú] a l'Estartit.

- La de Pineda notada per Sara Llorens té pocs versos, que es despleguen envers el nord de la població: esmenten de Malgrat a l'Estartit, deixant ben clar que té moltes llacunes de versos.
- La de Mataró notada per Amades sembla situar-se intensament a les rodalies de la ciutat, del Masnou a Malgrat.
- La notada a Mataró per Esteve i Tomàs va d'Altafulla a Roses, però molt seguida de Vilanova a Sant Feliu de Guíxols i només l'Escala i Roses més al nord.
- La cantada per Josepa Burg a Sant Feliu de Guíxols va de Blanes a la ratlla de França (és la que altera l'ordre geogràfic en un punt, entre l'Escala i Sant Pere Pescador).
- La del vell de ca la Marieta a l'Estartit comença a Sant Feliu fins a la ratlla de França.
- La de Caterina Corroneda, de l'Escala, va de Begur a la ratlla de França, centrada prou precisament a l'Escala.
- Els versos afegits per Josep Pla van de l'Estartit a la ratlla de França, amb centre al cap de Norfeu, on situa els cantadors.
- La de Daniel Suquet, de Roses, comença ja a Castelldefels, però no aconsegueix bona continuïtat de ports fins a Blanes, per arribar a Portbou.

En conjunt, però, narren pràcticament per ordre estricte tots els ports, revelant un excel·lent exercici de mnemotècnia cantada. Així, doncs, les característiques adjudicades a la gent de cada port, a vegades atrevides o estrafolàries, o simplement de malnom dels llocs —un recurs que apareix en altres cançons i recitats— crec que s'han d'entendre per la utilitat que tenen: són el detall divertit, l'ham escenogràfic que fa recordar allò que és essencial però merament memorístic: l'ordre dels ports i un detall per reconèixer-ne cadascun amb una sola imatge; com qui repassa cada gravat d'una auca ordenada. D'aquesta manera, interpreto la cançó com una tècnica d'ensenyament per a pilots de mar, un mapa mental de mariners. Fent cabotatge, el pilot d'una nau mercant («el qui guia una nau en marxa», segons la definició d'Alcover i Moll, 1931-1962) ha de poder seguir aquests ports i identificar-los des del mar. I si la nau ve de lluny —de Mallorca o de Menorca, de Còrsega o de Sardenya— i enfronta la costa catalana, sap que, encara que s'hagi desviat un xic de la ruta, es trobarà davant d'algun punt d'aquest mapa cantat. En cas de temporal o d'urgència, cal que tingui clar a quin port pot anar a parar i que en tingui clara la disposició. Si anés més al sud, el delta de l'Ebre seria probablement una referència suficient per si mateixa. Entès així, potser sorprèn el vers 15, ja que Castelló d'Empúries actualment no té port de mar. Ara bé, mirant els mapes dels segles XVI al XVIII i les informacions històriques, trobem que fins al peu de Castelló hi havia el gran estany de Castelló, mig maresma o llacuna que es va anar dessecant a partir del segle XVI, però indicat com a navegable des del mar, en el curs final de la Muga. La dessecació no avança decididament fins al segle XIX. Vist així, hem de considerar Castelló un port de mar important: la cançó ho rebla.

Tot empeny, doncs, a formular la hipòtesi que era una cançó necessària en l'aprenentatge —segurament pràctic, potser fet a bord mateix— dels pilots, remers i mariners que feinejaven a la costa catalana. Havien de saber la cançó sense

errors i fent memòria estricta, com una eina més de les eines necessàries per sortir a mar. En aquest cas, un veritable i eficaç mapa cantat, un mapa que segueix gairebé amb exactitud la definició del que és un mapa del litoral.

La reiteració de la fórmula «fins a la ratlla de França» és constant a gairebé totes les versions i aclareix un temps històric posterior, potser de poques dècades, al Tractat dels Pirineus de 1659. D'altra banda, el color groc de la febre groga indica molt probablement un temps històric a partir de 1802 i, especialment, de la gran epidèmia de 1821. Juntament amb l'estany de Castelló, la cançó se situa en un temps prou delimitat entre el segle XVIII i les primeres dècades del XIX.

Si ens guiem per diversos versos, aquesta podria molt ben ser la cançó que va inspirar l'ara més popular *Quan jo tenia pocs anys / La calma de la mar,* una composició de 1858 per a solista i piano titulada *Barcarola per a cant i piano* —amb el típic bressoleig mariner de la retòrica romàntica— que va ser publicada com una partitura signada pel músic i, alhora, navegant i metge mataroní Nicolau Guanyavents (1826-1889). Sara Llorens va notar *La calma de la mar* el 1902 d'un home que assegurava haver-la après dels pescadors grans l'any 1870. Molt probablement, l'una i l'altra han tingut interferències i combinacions constants.

Pel que fa a la melodia, les sis de què disposem (quatre de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya notades a Mataró, l'Escala, l'Estartit i Sant Feliu de Guíxols, la notada per Sara Llorens a Pineda i la de Roses de Daniel Suquet) mostren unes característiques d'estructura i de ritme sorprenentment comunes. L'estructura és gairebé idèntica (A-A'-B-B'/C-D [o /B-B']) i, sense coincidir del tot en el moviment melòdic de les veus, sí que mantenen prou coincidències per poder ser cantades gairebé alhora —barreja de terceres paral·leles, coincidències en alguns graus i alguns petits moviments contraris—, en un àmbit entre la 6a i la 8a. On d'entrada semblarien discrepar és en el ritme, però totes quatre mostren una distribució molt semblant de síl·labes breus i llargues. Amb un xic més d'atenció, es fa clara una articulació típica del mecanisme *giusto* sil·làbic (en la tipologia que jo denomino g.s.1212 —dues breus seguides de breu i llarga, repetit dues vegades a cada vers— amb la sensació de síncope, des de l'oïda acadèmica). Quan aquesta fórmula es vol encaixar en motllos de compàs, sense aconseguir-ho, s'acaba escrivint amb el petit ventall d'opcions que proven els notadors de la melodia oral, que es mouen en estadis intermedis entre l'estricte *giusto* sil·làbic (que escriu acuradament Palmira Jaquetti a l'Estartit) i l'adaptació al compàs de 6/8 («Dolç i bressolejant», que també descriu Jaquetti).

Podem afirmar sense dubtes, per tant, que totes sis melodies formen part d'un mateix entorn melòdic amb què es devia cantar la cançó, seguint uns procediments molt freqüents de les balades catalanes. Sara Llorens ho aclareix prou: «Aquesta cançó, que ha manllevat la tonada a una que no és de mar —és una lleugera variant de *La mort de l'enamorada*» (1931: 51). I, efectivament, a la pàgina 77, Llorens presenta la balada *La mort de l'enamorada* amb la melodia més coincident amb les tres notades de la nostra cançó que trobem a l'Obra del Cançoner. Encara més, Daniel Suquet, de Roses, que la canta amb una entonació visiblement deficient però seguint de lluny el dibuix melòdic de la melodia notada a Mataró a Carme Vilar, pel que fa al ritme manté la fórmula rítmica molt propera a aquest mateix *giusto* sil·làbic. Podeu veure a la imatge que segueix tres de les notacions que hem comentat, i a l'inici ens atrevim a formular el que seria un hipotètic *giusto* sil·làbic de referència, per tal de fer entendre el conjunt:

Referència giusto sil·làbic



Mataró, 2004 : 147

Moderato



L'Estartit, OPC 1927, v. IX, 25-26



Pineda, Llorens 1931 : 77



El ritme *giusto* sil·làbic que deduïm del conjunt de melodies, seguit de les tres principals melodies notades a Mataró, l'Estartit i Pineda

Per tant, aquesta balada feia servir una configuració melòdica molt concreta —ritme i melodia—, general a tota la costa. Pel que fa als versos, si ajuntem les sis versions, en resultaria aquest text factici de 38 versos, i que té diverses possibilitats de tornada (permeteu-me la llicència de proposar-lo: en una nota a peu de pàgina concreto d'on provenen cadascun dels versos i les principals variants,[7] que tots serien notats de l'oralitat):

7 Cels Gomis, versos: 2-21 i 36-38; i variants de 2 (a Vilanova són boters), 19 (d'Aura) i 21 (a Begur són coralers).

Elena Aromí, versos: 11-16, 18-19, 23 i 29, i variants de 14 (a Calella serafins, a Pineda, bones cares), 15 (que porten carbó), 19 (a Sant Feliu són ganxons) i 23 (a la vila d'Estartit, els d'ofici, són de fanga).

Josepa Burg, versos: 2, 16-21, 23-24 i 26 i 29. Variants a 2 (a Sitges són gitanos) i 29 (i a Roses són gent dels reis que tiren bombes i gales).

El vell de ca la Marieta, versos: 19-35. Variants a 19 (Sortirem de Sant Feliu fins a la ratlla de França i A Palamós n'és bon port, pel vent de la tramuntana.), 21 (A Begur, coreiadors que coreien a sa brava), 23 (A l'Estartit, peix fregit, jurioles a la brasa), 24 (A l'Escala n'és bon port, si no fos la tramuntana), 29 (A Roses són gent de rei), 30 (que els amaguen per les cales), 32 (A Llançà són llançaneuers, que llencen els sants i santes) i 31 (que els e-salven pels armaris).

Caterina Corroneda, versos 21, barreja de 22 i 23, 24-26 i 29-31. I variants de 24 (pel vent de la tramuntana), 29 (a Roses n'hi ha un castell), i 30 (que tots fan el contrabando).

Carme Vilar, versos: 1-19 i 24 i 29: i variants 1 (foc a la T), 2 (en són gitanos), 4 (a Besòs [...] Badalona pany de tàpia), 6 (quan els cargols treuen banya), 7 (A Masnou són trapassers i a Tiana males cares), 8 (i a Vilassar són penja-ases), 11 (a Mataró [...] les senyores són bissarres.), 13 (a Llavaneres nansers, Caldes s'emporta la palma, / a Arenys en són vaixellers dels que van a l'altra banda;), 13 (i a S.), 14 (i a Pineda tots són nyerros), 15 (a Malgrat són peix fregit,

A Altafulla són valents,   poc a la Torredembarra,
a Vilanova boters,   a Sitges ne són gitanes,
a Castelldefels són grocs[8]   i a Barcelona són dames.
Al Besòs són passa-colls,   Badalona, pany de tapes,
A Montgat són calciners,   venen la calç a fornades.
A Alella són cargolers,   que els cargols ne treuen banya;
Al Masnou són palangrers,   que ab ponent van a palangre.[9]
A Premià són gafarrons,   a Vilassar pengen ases,
a Cabrils en són gentils   i a Cabrera vint-i-un ase,[10]
A Argentona moliners   que el treballar no els agrada.
I a Mataró, caps de bou[11]   de les senyores bissarres.
A Caldes ne són nansers[12]   i a Arenys s'emporten la palma.
A Canet són figueters,[13]   a Sant Pol són gent de manta,

---

jurioles a la brasa.), 16 (A Blanes [...] paguen els dots), 17 (A Lloret són caganers que se caguen a sa platja), 19 (a Sant Feliu són tapres [tapers?], i a Palamós els embarquen), 24 (a l'Escala n'és bon port pel vent) i 29 (gent de rei que tiren bombes enlaire).

Mataró, versos: 1-2; i variant de 2 (en són gitanos).

Cadaqués, versos 23-35; i variants 23 (a l'Estartit és humit de les llargues garbinades), 24 (pel vent de), 25 (donar aigua.), 27 (treuen els fems de les cases), 31 (a la Selva són bisarocs que salen bisos a carques) i 33-34 (a Colera i a Portbou la cançó s'és acabada). El bis és una classe de peix blau comú en aquesta costa.

Roses, versos: 3, 9, 16-19, 21 i 23-34; i variants 3 (i a Barcelona les dames), 11 (Mataró són caps de bous per les senyores bissarres), 16 (la dot), 17 (I a Lloret són caganers, que se caguen per ses platges), 18 (I a Tossa són palangrers, van a palangre de fora), 19 (Sant Feliu són dos ganxons), 23 (A l'Estartit, peix fregit, jurioles a la brasa), 24 (pel vent de la t.), 25 (que no en volen donar aiga), 27 (A Sant Pere pescadors, tenen el fems per les cases), 30 (Cadaqués són tabaquers), 31 (I a la Selva saladors, salen el bisos a cargues) i 33 (I a Colera i a Portbou, la cançó s'és acabada).

Variants que considerem notades per Amades: 7 (que no perden mai calada), 9 (genovesos a Cabrils i a Cabrera vint-i-un lladres. / A Argentona, traginers), 30 (contrabandistes de fama) i 31 (a la Selva són bisers, venen els bisos a cargues). No considerem el vers («A la Pera i l'Armentera tot són jutges i notaris» per raons acumulades: els llocs no venen a tomb en l'ordre estricte mantingut tothora, la rima sembla errònia, només apareixen en la versió acumulativa d'Amades i, a més, el primer municipi no té mar. Sembla un afegitó, doncs, de malnoms de lloc.

8 A causa de les febres. La primera epidèmia arriba a Catalunya cap a 1802, seguida de diversos casos fins a la gran epidèmia de 1821.

9 Aquí la versió d'Amades hi afegeix «a Tiana males cares»: no queda clar si és una alternativa del segon hemistiqui o un vers coix afegit. En qualsevol cas, estaria fora de lloc de l'ordre de la costa.

10 Variant que també n'apunta Amades: «genovesos a Cabrils i a Cabrera vint-i-un lladres. / A Argentona, traginers».

11 Malnom derivat dels bucranis o cranis de bou representats al portal de Barcelona de Mataró, acabat el 1596 (Salicrú 2003). Posteriorment, el malnom va derivar a *capgrossos*.

12 Pla ho transforma en nauxers, mot que entenem fora d'època. Amades ho desdobla en aquest vers i el següent: «A Llavaneres nansers, Caldes s'emporta la palma, / a Arenys en són vaixellers dels que van a l'altra banda».

13 Verdura Campeny (2012) aclareix, situant-ho al segle XIX: «la que diu "a Canet són figaters". Aquest sobrenom que se'ns adjudica pot semblar un xic estrany, i potser alguna persona mal intencionada pot imaginar-se coses que no són. En realitat, el cas és d'una innocència aclaparant. Sembla ser que era costum per aquelles èpoques, per Setmana Santa, en què degut a l'abundància d'actes religiosos que hi havia, els àpats casolans anaven amb un cert

a Calella són cadells   i a Pineda, males cares.
A Malgrat són carboners,   venen lo carbó a la platja.
I a Blanes són flassaders,   paguen el dot amb flassades;
a Lloret són gitanets,[14]   que van a cagar a la platja.
A Tossa són bastinals,   que donen bastina[15] als frares;[16]
a Sant Feliu, ganxonets,[17]   Palamós i la Vall d'Aro.
Palafrugell, peix fregit,   jurioles a la brasa;
a Begur, core[ll]adors,[18]   que core[ll]en a la brama.
A Pals són arrossers,   mengen l'arròs a llossades.
A l'Estartit, generals,   si en són generals de fanga;
A l'Escala n'és mal port,   que hi toca la tramuntana,
a Empúries hi ha un convent   que no volen dar de l'aigua.
I a Palau són lladre empelts,   que en corren pels olivassos.[19]
A Sant Pere Pescador,   si són pescadors de fama;
Castelló, vila major,   tots són jutges i notaris
i a Roses són gent del rei,   que tiren bombes i bales.
A Cadaqués, tabaquers,   contrabandistes i lladres,
a la Selva, selvatans,   que tots van a l'almadrava.
A Llançà són fumadells,   tenen les cases fumades.
A Colera en fan bon vi,   però millor en fan la garnatxa,
de Portbou no us en dic res   perquè hi ha molt poques cases.
I així haurem arribat   fins a la ratlla de França.
Cançoneta, qui t'ha tret?   ¿qui t'ha tret, qui t'ha dictada?
Un pilot de Mataró   que té la cara ratada
d'un dia de vent del sur   allà al Canal de les Dames.

[Tornades:]
Seguirem tot el llevant   dret a la ratlla de França.

Bufa ventet a llevant,   posa vela i ben trempada.

Tot a voreta del mar   veig venir l'amor passada.
Tot a voreta del mar   hasta la ratlla de França.

Tota la vora del mar   fins a la ratlla de França.

Bufa, ventet, a garbí,   posa vela i ben trempada,
mo n'irem dret a llevant   fins a la ratlla de França.

---

desori. Això féu que els joves que paraven poc als seus domicilis, anessin a les processons amb les butxaques plenes de figues seques que anaven menjant entre les parades de l'acte, convidant als companys i també a l'element femení».

14 Pla hi adjudica «són caganers».

15 Peixos que no tenen escata, sinó pell.

16 Pla aporta «a Tossa la bona mossa».

17 Pla escriu «ganzonets».

18 Pla diu «a Begur són bacanars».

19 Només el canta la versió de Roses.

Bufa, ventet, a garbí, fins a la ratlla de França,
vola vela i ben trempada,

Bufa, ventet, a garbí, posa vela i ben trempada,
mo n'irem dret a llevant fins a la ratlla de França.

Si bufa vent de garbí, vent en popa i mar bonança,
anirem vora la mar fins a la ratlla de França.

Bufa ventet de garbí, vent amb popa i mar bonança.
Mo n'irem perquè el llevant, tota voreta de l'aigua,
tota voreta del mar, fins a la ratlla de França.

Aquests dos darrers són, segons Josep Pla, els dos primers versos de la cançó. Ara bé, seguint els altres documents, fan de tornada.

Un cop situada la cançó, ara podem observar-la des de l'angle oposat: el dels mapes nàutics o de costa. Després de consultar diverses possibilitats,[20] creiem que el mapa més acostat a aquest recorregut de la costa és el que va elaborar Vicente Tofiño en una edició de 1786 on dibuixa la línia de costa molt acuradament i amb els principals topònims, i que titula *Carta esférica desde cabo Oropesa a cabo de Creux* (Creux és el cap de Creus en la particular adaptació que en van fer els mapes francesos des de temps anteriors). Aquest mapa dibuixa per primera vegada, de manera geomètrica molt correcta i amb mesures pròpies, tota la línia de costa —com podeu veure a la imatge adjunta— situant els topònims de lloc i els topònims dels caps o accidents més destacables. Tot i això, amb tota seguretat va tenir present mapes editats i manuscrits anteriors. Funciona molt bé per a la nostra fita perquè, seguint la configuració d'una carta nàutica, no inclou cap topònim separat de la costa, i perquè sobretot amb el prefix *Co* indica el que són els caps (*cabo*) ben separadament dels noms de les poblacions, que hem d'entendre que eren ports o platges accessibles per a les petites naus de cabotatge.

Recomptant només les poblacions, des d'Altafulla —topònim més al sud de la cançó— fins a «la ratlla de França» —fita de terme que Tofiño estableix amb el cap Cervera—, aquest mapa relaciona 44 noms de lloc. D'aquests 44, la cançó n'esmenta 38 (un 86%).[21] Ara bé, la cançó en descriu 9 que no són al mapa (20,5% més). Quins es deixa, la cançó? Doncs un grup de quatre noms de lloc situats junts gairebé a la part sud (Creixell, Calafell, Cunit i Cubelles) i que serien una llacuna de memòria —només dos versos— de l'única versió que canta aquesta part de costa, la recollida per Cels Gomis el 1882; i dos topònims més, Santa Susanna i Calonge, que podrien quedar exclosos perquè no són estrictament llocs de mar per a un navegant, i perquè les corresponents cales queden a l'ombra de dos ports destacats, Pineda i Palamós. D'altra banda, la cançó cita Palafrugell (separat de la costa), que al mapa passaria a ser la cala de Tamariu, llavors un molt petit nucli de pescadors considerat de sempre com a part de la vila de Palafrugell. I encara nou noms més apareixen a la cançó i no al mapa de Tofiño. Sis, Tiana, Alella, Cabrils,

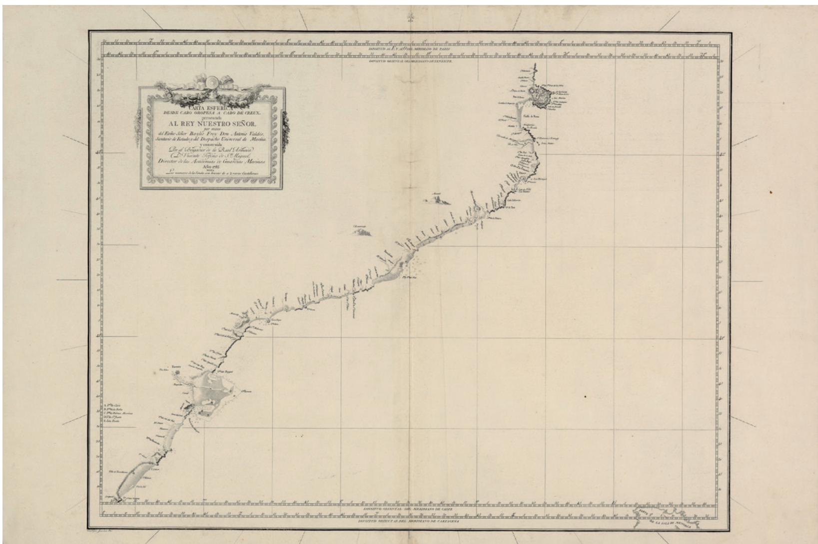
20 He d'agrair a Maria Carme Montaner l'assessorament tècnic.

21 Cal aclarir que al final del trajecte el mapa situa Port Nou, que ha de ser, molt evidentment, Portbou en una mala lectura d'algun mapa precedent o del manuscrit d'impremta.

Cabrera, Argentona i Llavaneres, són tots al Maresme i amb el nucli sobre un turó interior i platja pròpia a la costa, actualment o fins al segle XIX. Sant Pol, arran de mar. Palau d'Empordà o de Saverdera, amb accés antic al mar, i Colera, aquesta cala ja a l'extrem nord. Són llocs que haurien passat desapercebuts o que, simplement, foren desestimats pel cartògraf perquè no tenen efecte sobre la costa, tot i que són rellevants per als que coneixen bé l'indret.

En conjunt, podem mantenir sense gaires més consideracions que els topònims del mapa de Tofiño editat el 1786 (i fet en gran part sobre informacions anteriors) coincideix amb una exactitud sorprenent amb els noms de lloc de la cançó. Aquesta coincidència reforça encara més la hipòtesi que la cançó era el mapa cantat que aprenien de memòria en la seva formació els pilots de les humils embarcacions de cabotatge, mentre que els grans navegants van disposar-ne en paper, imprès o manuscrit. Coincideix molt amb les antigues províncies marítimes ja determinades el 1697 (ara, la meitat nord de Tarragona, Barcelona i Palamós, però que antigament també incloïa les de Vilanova i Mataró).

Això obre la imaginació a altres possibilitats: fins a quin punt la tècnica oral de cantar el mapa provenia de temps molt més antics? Podríem imaginar una coexistència dels magnífics portolans catalans i mediterranis medievals —plasmació gràfica i proporcional de gent lletrada— amb mapes cantats pels mariners analfabets, avui en dia oblidats? Permetria imaginar una possibilitat com aquesta l'esquema de noms del document de l'Arxiu de la Corona d'Aragó 106, situat a mitjan segle X, que clarament és un mapa de ciutats de mar —en visió mirall, això sí, i amb «Vasconia» i el Mediterrani intercanviats. En aquest cas, la inversió dreta-esquerra que dibuixa el copista, no podria ser precisament un error típic d'una transmissió oral, narrada o cantada? Ara bé, és clar, tot això no deixa de ser una simple conjectura, ben arriscada fins que haurà estat refermada per algun testimoni documental.



Carta esférica desde cabo Oropesa a cabo de Creux... / Construida por Vicente Tofiño de Sn. Miguel, 1786. Imatge: Institut Cartogràfic i Geològic de Catalunya

Les cobles del Peirot i altres cançons de trajecte

Malauradament no hem trobat altres exemples de mapes cantats de costa de la magnitud i precisió de la *Cançó del litoral*. Però altres exemples del repertori oral ens empenyen a creure que aquesta cançó no devia ser de cap manera un cas únic de cançó-trajecte.

L'exemple m*és* rellevant són les conegudes *Cobles del Peirot*, de factura mig oral i mig escrita. Es tracta d'un seguit de cobles (estrofes) de sis versos[22] on es narra el llarg itinerari per les valls de muntanya d'un suposat Peirot, presentat irònicament com si fos un insurrecte batallador, però que en realitat representa la fam i la misèria que es fica a totes les valls pirinenques. Artur Blasco (2002) considera que era una denúncia del centralisme borbònic. La melodia coincideix amb la de *La gata i el belitre*, que a diverses comarques pirinenques i prepirinenques serveix per cantar cobles improvisades o de nova creació. L'origen documental és una poesia cantada, de 21 estrofes,[23] obra de mossèn Julià Gelabert, nascut el 1732 a cal Vidal d'Arcavell (Feliu; Villaró 2012: 8-10). Ara bé, una de les versions més impressionants que s'han notat és la publicada al *Cançoner del Ripollès* (1998: 450-453) amb 37 cobles (o sigui, 222 versos) cantats el 1920 per un «dictador de cançons»,[24] probablement provinents d'un full imprès que es venia a finals del segle xix a Sant Joan de l'Erm, però que inclouen només 10 cobles de les manuscrites d'Arcavell.

Aquest llarguíssim recorregut de la fam (que cantat dura vint minuts!) ordena d'una manera excel·lent, i en 105 noms de lloc, gairebé totes les valls de l'Alt Urgell (en 27 cobles), d'Andorra (en 3 cobles) i una part central del Pallars Sobirà (el tram de la Noguera Pallaresa entre Sort i Llavorsí i les valls de Burg i del Romadriu, en 5 cobles). Afegint-hi tres cobles diferents de la versió manuscrita de 1870, gairebé acaba de completar els racons de l'Alt Urgell i Andorra, des d'una visió administrativa actual. Entenem que la cançó s'organitza gràcies a un doble esquema geogràfic de noms de poble: el que ordena les 35 estrofes amb noms de lloc que segueixen un fil ben clar del Segre des del sud (Oliana) cap al nord; i les dedicacions concretes a cada part i a cada vall lateral. No surt de la conca del riu (excepte dalt del port del Cantó, on esmenta pobles dels dos vessants, i esmentant Gósol pel Berguedà i Valldan pel Solsonès). Segueix, doncs, de manera clara el camí central i les valls laterals. Al nord de la comarca, continua Valira amunt i repassa de sud a nord els noms de les valls d'Andorra. Continua amb les valls urgellenques a l'oest d'Andorra. Aquí fa l'únic salt d'importància per continuar a la vall de Sort, a la Noguera Pallaresa, i relatar-ne vers el nord el tram ja descrit. A cada cobla acostuma a situar aquella part de la comarca a partir d'una població principal per després esmentar altres pobles de l'entorn, seguint sovint un camí fàcil de reproduir. És, per tant, una cançó amb un esquema molt ordenat, un veritable i extens mapa de camins, amb el principal com a eix i els de rodalia, que representa molt bé el coneixement i la concepció que el cantador té de l'àrea descrita.[25] Per tant,

22 Heptasíl·labs amb rima -a-abb, i els dos darrers amb la famosa tornada interna *la digo digo digo digo.*

23 Copiades a *Notícias importants y genealogía de Casa Vidal d'Arcabell... 1870* (Feliu; Villaró 2012: 8).

24 Podeu veure la interessant figura del dictador de cançons a Ayats (2001).

25 Els noms distribuïts per l'ordre de les 35 estrofes, i amb l'afegit entre claudàtors de tres estrofes del text de 1870, que confegeixen un total de 116 poblacions: Oliana, Valldan, Anoves /

no podem desestimar que, més enllà de la ironia sobre la fam, per a qui l'aprenia fos també un aprenentatge de les valls i dels recorreguts, important en àrea de transhumància i fires de bestiar. D'altra banda, considero que és l'expressió cultural que més bé dibuixa un món d'acció i de comunitat d'aquesta part del Pirineu: crea una identitat clara i constatable.

El 1983 es van publicar a la revista *Lo Raier* les 78 cobles de la versió recollida per Josep Tarrat, el baster de Toralla (Feliu; Villaró 2012: 76-90). Cantades seguides s'acosten als 40 minuts. Reprèn moltes de les cobles precedents, però hi afegeix uns 70 topònims més, sobretot de la part nord del Pallars Jussà, del Pallars Sobirà i de part de la Ribagorça. Ara bé, en aquest text hi trobem les antigues cobles de la gana barrejades amb unes altres —que considerem temporalment clarament posteriors— que ja no segueixen el fil de la gana, sinó que descriuen curiositats dels pobles o innovacions tècniques (el *tomòbil* o la *central* d'electricitat). Manté, això sí, un cert ordre d'itinerari ampliat vers el Pallars, però d'una ordenació menys clara.

Un altre exemple, molt més petit, de cançó-trajecte el trobem en una cançó oral recollida pel jove Jacint Verdaguer a una dona vella de Riudeperes, i que ell va titular *Comiat de Vic*: presenta el trist recorregut pels convents i esglésies de la ciutat de Vic d'algú que no hi tornarà mai més (condemnat?).[26] Es pot seguir fàcilment en el mapa —situat segurament en el segle XVIII, per les dades històriques dels llocs esmentats—, fins al gest d'espolsar-se les espardenyes al coll de Malla, des d'on es pot contemplar la ciutat des del sud. En total, esmenta 14 topònims situats en un itinerari factible i versemblant, ordenat, i cadascun amb una característica del lloc o del seu dolor, que són cantats en una balada heptasil·làbica (amb rima en -í) de la qual desconeixem tant la melodia com cap altra versió. En aquest cas és un trajecte «local», i cantat en una cançó segurament també local, però amb la mateixa efectivitat cantada i evocadora que la *Cançó del litoral*.

No són tampoc excepcionals els trajectes cantats de campanya militar, com el que narra *Cabrinetty i la batalla d'Alpens*, amb la mort l'any 1872 d'aquest brigadier (Ayats 2020). En aquest cas, el camí pren sentit a través del fet bèl·lic que explica la cançó.

De trajectes locals també en trobem a la tradició mallorquina, que, partint sovint dels versos apariats denominats *codolades*, arriben a encadenar una relació de noms de lloc. Rafel Ginard en recull diversos exemples. Un és la codolada *Com vaig començar a caminar* (1975: 226), notada a Llucmajor, on esmenta 9 noms

---

Espluga (les Masies de Nargó) / Coll de Nargó, Valldarques, Sallent / Organyà / Perles, Alinyà, Montan de Tost, Torà de Tost / Gósol, la Vansa / [Fórnols, Josa, Tuixén, la Bastida, Nabiners] / la Freita, Tost, el Pla de Sant Tirs/ Avellanet, Casovall, Saulet, Gramós / Pallerols / Taús, Guils, Castellàs / Biscarbó, Llagunes, Rubió, Vilarrubla, Solans / Berén / Arfa / la Parròquia d'Hortó, Vilamitjana, Carmeniu, Turbiàs / Santa Creu, Seix, Albet, Sant Andreu, Sendes, Solanell / Castellbó / Adrall, Aravell, Montferrer / Castellciutat / la Seu d'Urgell / Torres d'Alàs, Alàs / Artedó, Ges, Cerc, Lletó / la Quera / Bescaran, Estamariu, Llirt, Calbinyà / Anserall, Bellestar / [Farrera, Ribera, Morters, Estelareny] / Argolell, Juberri, Arduix, Pardines, Mas d'Alins / Arcavell / la Farga, Juberri, Aubinyà / [Bixessarri, Fontaneda] / Sant Julià de Lòria, Andorra la Vella, Escaldes, Engordany / Encamp, Canillo, Soldeu, Ordino, la Maçana, Sispony, Anyós / Os de Civís, Civís, Sant Joan, Asnurri, Ars / Sort / Rialp, la Bastida, Surp, Rodés, Sant Romà / Llavorsí, Montenartó, Roní, Aidí, Estaron / Tírvia / Burg, Farrera, Montesclado, Mallolís, Glorieta, Romadriu.

26 Carme Rubio va publicar el 2013 un estudi sobre aquesta cançó. Vegeu l'apartat de referències bibliogràfiques.

de lloc —pobles o possessions—[27] on el protagonista té la intenció d'anar a peu, però que conformen un itinerari del tot desgavellat i irrealitzable pel quadrant nord-occidental de l'illa (i, per tant, fa riure a qui ho coneix). Aquí entenem que la gràcia de cantar-ho és precisament aquest desori d'intencions de camí, ja que quan s'hi posa, «Com vaig començar a caminar, / es sol se volia pondre», o sigui que ben poc camí podia fer. Un altra codolada és d'abast molt local. Amb el títol *La placeta de l'escola* (1975: 226) i notada a Santanyí, repassa amb to satíric i esmolat 14 de les cases del poble vistes des de l'escola, barrejant els noms de casa amb els noms de diversos estadants. Tot indica que ho fa per ordre, establint trajecte i coneixement dels carrers. Una tercera codolada és *Possessions de Porreres*, notada a Porreres mateix (1975: 227), on s'esmenta una desena de possessions del terme, a més d'una dotzena de noms de persones, en una altra relació local.

Per acabar les codolades aplegades per Ginard, la *Cançó dels pobles* (1975: 225), notada a Artà i Pollença, relata un enfilall d'una vintena de noms de poble, amb alguna possessió, i adjudica a cadascun una imatge acolorida o un producte típic del lloc.[28] És molt semblant al procediment narratiu de la *Cançó del litoral*, però aquí barrejat amb altres versos evocadors de la pesca o dels camps. Ara bé, la llista no està ordenada —en realitat, ho està més aviat per trossos o regions de l'illa— i, a més, barreja noms de lloc de l'illa de Mallorca amb dos (Maó i es Mercadal) de l'illa de Menorca. No es tracta, doncs, d'un estricte trajecte, tal com demanàvem per ser un veritable mapa cantat, sinó més aviat d'una evocació de pobles de les dues illes.

I, abans de cloure aquest apartat, posats a presentar cançons-trajecte, tenim un poema medieval cantat de la segona meitat del segle XIII, una *Pastorel·la* de Cerverí de Girona (la quarta, en l'edició de Joan Coromines de 1988, vol. II: 180-185), on l'escriptor descriu una capta feta a les dames dels castells per pagar el viatge d'enviar els seus fills a estudiar. Aquesta capta presenta un recorregut pels castells de la part nord del país. Esmenta 29 noms de lloc encabits en 13 versos, descrivint un recorregut que Coromines considera del tot ben ordenat (hi fa moltes consideracions) partint del Rosselló i l'Empordà, passant pel Berguedà i Cervera, i fins a Anglesola. És, sens dubte, obra d'algú que coneix perfectament la geografia del país i de com es poden anar combinant els llocs d'aquest singular pelegrinatge, també cantat si atenem a les característiques del gènere trobadoresc de les pastorel·les. Els historiadors ens podran dir quina intencionalitat, quina lògica de cases nobles o de política aristocràtica cal llegir en aquest recorregut de Cerverí.

Ben segur, aquí no es deuen acabar les cançons-trajecte: una recerca més profunda en faria conèixer altres exemples.

---

27 Son Brondo (al sud de Valldemossa sud), Costitx, Campanet, Sóller, s'Arracó (al nord d'Andratx), Andratx, son Orlandis (al sud d'Andratx), Randa i Selva.

28 Algaida, Llucmajor, Muntanya (nom genèric de la Serra de Tramuntana), Lluc, Solleric (gran possessió a l'est d'Orient), Consell, Maó, Binissalem, Artà, Sa Pobla, Manacor, Sineu, Sóller, sa Vileta (barri al nord-oest de Palma), Andratx, l'Horta (el nucli de Sóller o s'Horta a Calonge?), Ciutat, Alou (al nord de Calonge?), la Fonda des Vapor (la més famosa de Palma al segle XIX), ses Maimones (Llucmajor), es Mercadal (Menorca, o potser son Mercadal, al nord de Campos?), sa Comuna (muntanya comunal de Fornalutx).

El retaule de l'església d'Ordino, que és mapa i goigs cantats

L'església parroquial d'Ordino, cap d'una de les parròquies que ordenen administrativament les valls d'Andorra, té a l'altar major un retaule de finals del segle XVI o de principis del XVII. Aquest retaule permet una lectura en eixos verticals i horitzontals que coincideix amb la distribució dels pobles i de l'economia de la vall d'Ordino. Com podeu veure a la fotografia, el carrer central (o sigui, la franja vertical central) està ocupat per personatges i escenes principals del cristianisme (la crucifixió de Crist i el Crist ressuscitat, la Mare de Déu i Déu pare a l'àtic), amb l'excepció de sant Isidre —anteriorment sant Galdric— patró dels pagesos i símbol de la principal activitat econòmica de la vall. Els carrers a dreta i esquerra del central distribueixen els sants màrtirs patrons de cada un dels pobles o quarts antics amb què s'organitzava la parròquia: a baix, els sants patrons de l'església on ens trobem (sant Corneli i sant Cebrià, un desdoblament molt habitual de sants indistints i equivalents, en la percepció del poble) i, envers l'alt, i d'esquerra a dreta, els altres quarts amb la mateixa disposició d'altitud amb què se situen els pobles de la vall. Són sant Miquel d'Ansalonga, sant Martí de la Cortinada i sant Serni de Llorts.[29] I, en el darrer lloc, sant Ot o sant Ermengol (hi ha dubte de quin dels dos hi és realment representat), tots dos bisbes i patrons del bisbat d'Urgell, d'on depèn la parròquia. Al pis central, en canvi, hi trobem un eix que concorda amb l'economia de la vall: al centre, l'agricultura amb el ja esmentat sant Isidre; en els laterals, a l'esquerra santa Bàrbara, patrona del ferro, de les fargues i de les mines, importants en aquesta vall fins a finals del segle XIX i amb capella pròpia a la sortida del poble d'Ordino, i a la dreta sant Joan Baptista, patró dels pastors i dels ramats, especialment dels ovins, l'altra pota d'activitat de la vall. Fora dels àngels decoratius, només queden a la part baixa sant Pere a l'esquerra i sant Pau a la dreta, una posició molt habitual en els retaules. Sant Pere, però, és també la capella (probablement en origen era Sant Pere i Sant Pau) a la part més alta de la vall (1.539 m) al molt petit veïnat del Serrat on assistien en romeria tots els habitants de tots els pobles esmentats en la festa del 29 de juny, en plena temporada d'obertura dels prats d'alta muntanya. El Serrat era un poble d'estada temporal dels pastors quan a l'estiu els prats comunals eren ocupats pels ramats.

El retaule es conforma, doncs, en una narrativa ordenada que el fa alhora referència de les devocions i esquema cartogràfic de la vall. Ara bé, cal dir que fins a l'actualitat s'ha conservat en la memòria de la gent gran de la vall el cant dels goigs de cadascun dels patrons dels quatre pobles, a més dels de sant Pere al Serrat i de sant Isidre. En total, sis cants de goigs que ajunten el lloc amb el calendari cíclic de l'any. Dels altres dos sants de l'economia —santa Bàrbara i sant Joan— i de sant Ot no en queda un record cantat: ja s'ha oblidat? O potser no tenen goigs singulars perquè no corresponen a un lloc habitat i a un altar amb un cos sant —el *cos de poder,* en la terminologia de Dominique de Courcelles— específic? En conjunt, doncs, el retaule expressa, al voltant dels misteris centrals del catolicisme, l'organització territorial, gairebé com un mapa, i l'eix econòmic de la vall. I, a més, sembla el recordatori de les festes principals del calendari de la parròquia, cadascuna amb la devoció dels corresponents goigs. Es pot entendre, doncs, com un resum del territori i alhora una síntesi del calendari anual i dels cants que ho expressen.

29 Cal recordar que no tenen l'estatus de quarts els petits nuclis de Cegudet, Sornàs i Arans, de poques desenes d'habitants.

Quan traslladem la gestió d'aquest saber fora de la visió del retaule —fora del lloc que és el principal espai religiós de la vall—, la concepció de la vall s'organitza com un esquema mental de llocs i del camí entre aquests llocs (la narrativa de la ruta que exposa De Certeau). Ara bé, la manera de viure la narrativa és cantar-ne els goigs corresponents en el lloc sagrat corresponent (la reunió comunitària del poble) i en la data assenyalada, dins d'una estructura de nivells de la devoció vinculats cadascun a unes determinades melodies.[30] El fet anual assenyalat de cantar els goigs que corresponen a cada lloc en la data singular, i el moment de més poder simbòlic de la festa, és allò que ordena la vall i atorga a cada lloc valor i experiència —individual i compartida. Cantar construeix l'espai de la vall. És, des d'aquest punt de vista, una altra formulació de mapa cantat, un mapa que queda fixat en el retaule major de l'església d'Ordino.

Al retaule de l'església de la Massana també hi trobem notables coincidències amb els quarts de la parròquia, l'atribució de sants i la distribució, però són menys clares que a Ordino. No coneixem, doncs, altres exemples de retaules que puguin ser *llegits* des d'aquest precís ordre geogràfic i cantat.



Retaule major de l'església parroquial d'Ordino

30 Podeu veure'n el detall a Llop (2016) i Ayats (2016).

Corrandes, gloses, jotes i balls amb noms de llocs

Adéu, Rosselló i Capcir,
adéu plana de Cerdanya,
adéu vila de Ripoll
entremig de dues aigües.

És la tornada que fan servir diverses de les balades que hem recollit a les comarques nord-orientals, però també es podia cantar com una quarteta de versos independents, a manera de corranda o de versos d'un ball. Sempre va associada a cançons tristes o d'enyor, i sovint amb fetes del món dels pastors. Es limita a evocar quatre topònims que emmarquen —si entenem el Rosselló en el sentit ampli que inclou el Conflent i el Vallespir— pràcticament tota la regió de muntanyes del Pirineu oriental i l'espai dels pastors quan són a muntanya (i dels amors d'estiu?). L'espai és vast i els noms simplement evoquen unes comarques. En aquest cas, la referència al mapa és molt menys precisa que en els apartats precedents, però el poder sintètic d'evocació geogràfica que tenen els versos és potent. A tots els racons del país hi trobem exemples de quartetes d'aquests tipus —ja siguin corrandes, albades, jotes, gloses, follies o qualsevol tipus de cobla, o altres balls cantats— amb més voluntat evocadora o satírica que no pas descriptiva, i que en general es limiten a esmentar parts d'una comarca o d'una vall concreta.

D'entre les desenes de milers de gloses de Mallorca —i el mateix passa arreu dels Països Catalans, ja sigui amb els versadors i cantadors d'albades al País Valencià, els de jotes a les comarques de l'Ebre o els corrandistes a les del nord— molts versos, és clar, esmenten topònims, però només algunes dotzenes de cançons n'ajunten diversos. En molts casos n'apleguen tres o quatre, entre pobles i possessions, d'un mateix veïnat per insistir en els malnoms, o per riure's d'algun aspecte dels veïns, o per sorprendre's de com parlen (Ginard 1967, II: 70-74 i 1969, III: 101-108). Seria el procediment de la *Cançó del litoral*, amb la reiterada fórmula «A tal poble són així». Una glosa recollida a Sineu, per exemple, presenta una sàtira dels menorquins, esmentant les quatre poblacions principals de l'illa conxorxades en un irrisori/immens convit de noces (Ginard 1968, II: 347):

A Ciutadella i Maó,
Mercadal i Ferreries,
feren noces quatre dies
de ses banyes d'un moltó.

Altres també es fonamenten en una imatge absurda, inimaginable, com aquesta recollida a Artà (Ginard 1967, II: 347):

A damunt Sant Salvador
hi vaig sembrar una figuera:
té es brancam a Capdepera
i s'ombra la fa a Alaró.
Té sa soca a Llucmajor
i ses rels a Formentera.[31]

31 Variant notada a Sineu (III: 46): «En es Puig de Galatzó / vaig sembrar una figuera; / té ses rels a Capdepera / i sa soca a Llucmajor». Aquí l'abast és de l'illa de Mallorca.

Presenta des d'un lloc elevat —no queda clar si Sant Salvador d'Artà o el santuari de sant Salvador, turó de poc més de 500 metres d'altitud al sud-est de Felanitx— una immensa figuera que cobreix bona part de l'illa de Mallorca i té les arrels a Formentera: una sàtira hiperbòlica de qui exagera la mida d'un arbre. Ara bé, alhora dibuixa l'espai considerat el país propi. I en la cançó que segueix, notada a Deià (Ginard 1967, II: 351), fa la mateixa mena de sàtira sobre un caçador que salta sense problema d'illa en illa, de Mallorca a Formentera i a sa Dragonera:

Des de Lluc a Formentera
vaig encalçar un coní.
Després me tornà a fugir
en es port de Capdepera
i li torn pitjar darrere,
a la fi el vaig aglapir,
jo i un que venia amb mi,
a devers Sa Dragonera.

Alguna glosa es limita a fer llista de noms, com aquesta notada a Artà, que sembla dividir molt clarament la part forana (fora de Ciutat) de l'illa segons l'àrea geogràfica dels topònims de cada vers (Ginard 1967, II: 73):

Felanitx, Campos, Porreres,
Manacor, Petra i Artà,
Andratx, Sóller i Calvià,
Muro, Sa Pobla i Sencelles.

Aquesta sí que es podria entendre com un mapa-esquema de les parts de l'illa segons aquests quatre triangles de noms (aprofita, és clar, els que rimen, deixant-ne de banda altres de la mateixa importància). Les gloses que esmenten llista de possessions d'un mateix entorn mostren també una intenció descriptiva. N'hi ha moltes i a vegades enumeren les propietats d'un sol senyor, o d'una vall, o les més grans de Mallorca. En diversos casos expliciten què és allò que es veu des d'un lloc, com aquesta notada a Artà i que mira a l'est, cap a Capdepera, gairebé com si descrivís el mapa parcel·lari (Ginard 1969, III: 103):

D'aquí veig es Vidrier,
So Na Sopa i Son Cremat,
Na Maians i S'Heretat,
Son Ullastre i Son Primer.

Ara bé, les quartetes potser més celebrades per la seva ironia són les tan conegudes al País Valencià i a les comarques de l'Ebre que comencen sovint dient «Mira si he corregut terres...» o «Si n'he conegut de terres...», i on s'afirma tot el que es coneix, que no passa dels quatre pobles justos al voltant de casa. Una de les versions més cantades és:

Mira si he corregut terres
que he estat en Alfarrasí,
en Adzaneta i Albaida,
en el Palomar i ací.

Aquests quatre pobles de la Vall d'Albaida disten no més de cinc quilòmetres. Els versos remarquen, doncs, l'entorn propi i es riuen de qui es vanta d'haver corregut món. Probablement no som gaire lluny de la ironia —i alhora de la recerca

de referents d'identitat— que, potser mantenint la tradició sense saber-ho, haurien seguit els Vàlius (Gerard Segura i Pol Serrahima) a *Espinàs* (2014) tot versionant *I've Been Everywhere* (1959, de Geoff Mack i feta popular el 1962 per Lucky Starr; se n'han fet més d'un centenar de versions). La creació contemporània és plena de retorns als procediments del passat, però amb aparença nova.

I, tot cercant referències, abans d'acabar vull afegir-hi el viatge entre fantàstic i mític que proposaven fa molt poc The Binigaus Band per la geografia menorquina a la cançó *Navegar per terra*.

En resum, una ampla tradició que es mou entre els estrictes mapes cantats i la més flexible evocació cantada de noms de lloc. Una barreja d'utilitat efectiva i d'identitat que expressa com ens vinculem a una terra tot cantant. I que, en el cas català, ha estat poc tinguda en compte.

Referències bibliogràfiques

Albert, Esteve (1933): «D'una cançó popular». *Diari de Mataró* núm. 2999, extraordinari, Festes de les Santes de 1933.

Alcover, Antoni Maria; Francesc de Borja Moll (1930-1962): *Diccionari català, valencià, balear.* Palma: Moll.

Amades, Joan (1951): *Cançoner. Folklore de Catalunya*, volum II. Barcelona: Selecta.

Arnella, Jaume (ed.) (2004): *Les cançons de Mataró. Cançons recollides a Mataró per Joan Tomàs i Esteve Albert en la Missió de recerca de 1932-33 per a l'Obra del Cançoner de Catalunya.* Mataró: Patronat Municipal de Cultura i Els Garrofers ACP.

Ayats, Jaume (2001): «Notícia dels dictadors de cançons». Dins *Miscel·lània Segimon Serrallonga.* Vic: Eumo, p. 33-47.

— (2016). «Les territoires chanteés: les *goigs* dans les vallées des Pyrénées». Dins Dominique de Courcelles: *Goûter la terre. Histoire culturelle et philosophique de éléments* vol. 46. París: École des Chartes, p. 145-156.

— (2020): *35 cants que he sentit.* Girona: Ficta.

Blasco, Artur (2002): *Pels camins del Cançoner IV. Les cobles del Peirot.* Barcelona: Centre Artesà Tradicionàrius.

«La cançó del Peirot» (1983). *Lo Raier*, núm. 10 (juny): 22-24; núm. 11 (juliol): 22.

Certeau, Michel de (1980): *L'invention du quotidien. Arts de faire.* París: Union Générale d'Éditions.

Courcelles, Dominique de (2008): *La paraula de l'àngel.* Barcelona: Fragmenta.

Feliu i Torruella, Maria; Albert Villaró i Boix (2012): *Les cobles del Peirot. Un fil entre el passat i el present.* Lleida: Salòria, Garsineu i IDAPA.

Ginard Bauçà, Rafel (1966-1974): *Cançoner popular de Mallorca.* Quatre volums. Palma: Moll.

Girona, Cerverí de (1988): *Lírica, II.* A cura de Joan Coromines. Barcelona: Curial.

Gomis i Mestre, Cels (2015): *Aplec de cançons populars catalanes.* Edició a cura de Salvador Palomar Abadia i pròleg d'Emili Samper Prunera. Reus: Carrutxa.

Juan, Maria Antònia; Jordi Mascarella (eds.) (1998): *Cançoner del Ripollès*. Ripoll: Centre d'Estudis Comarcals del Ripollès.

Llop, Ester G. (2016): «Taureau trouve la Vierge enterrée». Dins Dominique de Courcelles, *Goûter la terre. Histoire culturelle et philosophique de éléments* vol. 46. París: École des Chartes, p. 157-168.

Llorens, Sara (1931): *El cançoner de Pineda.* Barcelona: Horta.

Massot, Josep (1997): *Materials de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya,* volum vii. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

— (1999): *Materials de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya,* volum ix. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

— (2002): *Materials de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya,* volum xii, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Pla, Josep (2004) [1965]: «La cançó del litoral». Dins *Viatge a la Catalunya Vella, Obra Completa de Josep Pla,* v. 9. Barcelona: Destino.

Pellicer i Pagès, Josep Maria (1887): *Estudios histórico-arqueológicos sobre Iluro.* Mataró: Horta.

Reig i Vilardell, Josep (1890): *Colecció de monografías de Catalunya.* Barcelona: Ramon Molinas.

Rubio, Carme (2013): «A propòsit d'una cançó popular recollida per Jacint Verdaguer i enviada al seu amic Marià Aguiló». *Ausa,* vol. xxvi, 172: 407-425.

Salicrú i Puig, Manel (2003): «Notes sobre el portal de Barcelona de la muralla mataronina del segle xvi i sobre l'origen del nom de Caps de Bou aplicat a la gent de Mataró». *Fulls del Museu Arxiu de Santa Maria* núm. 75: 15-29.

The Binigaus Band (2021): *Navegant per terra.* Maó: Tòpic. <https://www.youtube.com/watch?v=WR1kWfh2BkQ&list=OLAK5uy_l8daaTYtKfVycc-qA32I1mlT6kH1ytLsZQ>[data de consulta: juny de 2021]

Vàlius (2014): *Espinàs.* Barcelona: The Indian Runners. <https://www.youtube.com/watch?v=b1qPiR__Few> [data de consulta: juny de 2021]

Verdura Campeny, Francesc (2012): «La Cançó del Litoral». *El Sot de l'Aubó,* xi, 41: 29-31.

Collecte roussillonnaise de l'été 1930 pour l'OCPC : les documents inédits de Pierre et Marcel Fouché

Martine Berthelot Puig-Moreno
Universitat de Perpinyà
berthelo@univ-perp.fr

Résumé

A la fin de l'été 1930, le célèbre linguiste français Pierre Fouché et son frère Marcel envoient au secrétariat de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (OCPC), à Barcelone, le produit de la collecte de chansons traditionnelles roussillonnaises qu'ils viennent d'effectuer dans le cadre des différentes missions de collectage dans les Pays Catalans. 73 chansons seront éditées en 2010 au titre de la mission en Roussillon. En réalité, c'est un total de 212 pièces que contenait le recueil envoyé par les frères Fouché dont les deux-tiers sont à ce jour encore inconnus. L'objectif de cet article est de faire une présentation générale du recueil dans sa forme et son contenu : composition, inventaire et classification des chansons, longueur, intitulés, sources écrites et orales. Le recueil ne comportait pas de mémoire de recherche tel que stipulé par l'OCPC, c'est donc une étude quelque peu à l'aveugle qui est ici entreprise, et qui ne sera possible qu'à la faveur des observations données ici et là par Pierre Fouché.

Mots-clé

recueil ; chansons traditionnelles catalanes ; goigs*; Pierre Fouché; Marcel Fouché; Roussillon*

Roussillon collection of summer of 1930 by the OCPC: the unpublished documents of Pierre and Marcel Fouché

Abstract

At the end of the summer of 1930, the famous French linguist Pierre Fouché and his brother Marcel sent to the secretary's office of the Obra del Cançoner Popular de Catalunya (OCPC) in Barcelona the collection of traditional Roussillon songs that they had just produced as part of the various collecting missions in the Catalan-speaking countries. A total of 73 songs were published in 2010 but the original collection sent by the Fouché brothers contained 212 songs, two-thirds of which are still unknown to this day. The objective of this article is to give a general presentation of the collection in its form and content, which includes information on the composition, inventory and classification of the songs, their length and titles, and their written and oral sources. The present study is hampered by the fact that the Fouchés' collection did not include a research paper as stipulated by the OCPC, so it depends entirely on the observations provided here and there by Pierre Fouché.

Keywords

collection; Catalan traditional songs; goigs; Pierre Fouché; Marcel Fouché; Roussillon

Resum

A finals de l'estiu de 1930, el famós lingüista francès Pierre Fouché i el seu germà Marcel van enviar a la secretaria de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (OCPC) a Barcelona la seva col·lecta de cançons tradicionals del Rosselló realitzada en el marc de les missions de l'OCPC per tots els Països Catalans. El 2010, es publicaran 73 cançons el 2010. En realitat, a la col·lecta enviada pels germans Fouché hi havia un total de 212 peces les dues terceres parts de les quals encara es desconeixen. L'objectiu d'aquest article és fer una presentació general del recull en la seva forma i contingut: composició, inventari i classificació de cançons, extensió, títols, fonts escrites i orals. L'entrega dels Fouché no incloïa cap memòria de recerca tal i com s'estipulava en les consignes de l'OCPC, de manera que es tracta d'un estudi una mica a cegues que s'està duent a terme aquí i que només és possible gràcies a les poques observacions donades aquí i allà per Pierre Fouché.

Paraules clau

recull; cançons tradicionals catalanes; goigs; Pierre Fouché; Marcel Fouché; Rosselló

Rebut: 21/06/2021 | Acceptat: 26/07/2021

Dans une précédente étude sur la collecte de chants traditionnels roussillonnais pour l’Obra del Cançoner Popular de Catalunya [par la suite, OCPC] (Berthelot, 2018), mission confiée en été 1930 au célèbre linguiste français Pierre Fouché (1891-1967), nous avions pris pour base de travail les 73 chansons publiées par le Père Josep Massot i Muntaner (2010). Or, une recherche plus poussée nous a dévoilé l’ensemble de la collecte remise par Fouché à l’OCPC en août puis en septembre 1930, avec une surprise de taille puisque, en réalité, quelque 212 textes et notations musicales de chants avaient été adressés par le linguiste au secrétariat de l’OCPC. C’est cet ensemble inédit de feuillets manuscrits, –ensemble numérisé et conservé à l’Arxiu de l’Obra del Cançoner Popular de Catalunya–[1] qui fera l’objet du présent article. Dans les pages qui suivent, il ne sera question que d’une description générale du manuscrit assortie, le cas échéant, de quelques commentaires plus ciblés. Nous n’y abordons pas des aspects très spécialisés, tels que l’approche purement folkloristique de la catégorisation de ces chansons ou encore la comparaison des variantes d’une même chanson-type ; de même qu’est exclue l’approche linguistique qui relèverait d’une étude spécifique et approfondie des textes.[2]

Pour rappel, les différentes missions de l’OCPC menées à bien dans l’ensemble des Pays Catalans au début du XXe siècle relevaient d’un programme de collectes méthodiques définies sur des critères précis et uniques. Les collecteurs devaient être deux personnes cultivées, dont un musicien. Ils devaient reporter chacune des chansons récoltées sur des fiches préétablies et mises à la disposition des équipes, ils devaient également consigner un certain nombre d’informations précises établies par l’OCPC, et enfin il leur était demandé de fournir un mémoire de mission de type méthodologique et ethnographique.[3] En juillet 1930, l’éminent linguiste roussillonnais, Pierre Fouché, est sollicité pour la mission en Roussillon, mission qu’il accepte et accomplit, en un peu plus d’un mois, avec son frère Marcel, acousticien et musicien. Il fait parvenir le fruit de leur collecte à l’OCPC en deux envois différents mais n’y joint aucun mémoire de mission. La collecte roussillonnaise, comme bien d’autres menées ailleurs dans les Pays Catalans, ne sera finalement publiée (et en partie seulement) qu’en 2010. Faut-il ajouter que ce travail des frères Fouché est pour ainsi dire méconnu voire inconnu en Catalogne du Nord.

1 Arxiu de l’Obra del Cançoner Popular de Catalunya, consulté à la Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural, mais propriété de l’Abadia de Montserrat. Nous remercions le père Josep Massot i Muntaner de nous avoir personnellement autorisée à travailler sur ce document.

2 Quant à l’approche musicale, qui nous est disciplinairement étrangère, seuls musicologues et ethnomusicologues sont à même de l’envisager.

3 Vers la même époque, une mission de folklore musical en Basse-Bretagne est menée à bien. On y retrouve la même méthode et les mêmes caractéristiques que pour les missions de l’OCPC, mais avec l’objectif linguistique supplémentaire de noter en phonétique les textes chantés. Voir Goyat (2011).

1. Description générale

1.1 L'ensemble du manuscrit

L'aspect formel de ce qui a constitué l'*entrega*, c'est-à-dire la « livraison » de la mission en Roussillon en août-septembre 1930, est celui d'un dossier épais et uniforme. Sur la tranche, on peut lire : « MISSIÓ P. i M. Fouché, 1930, Rosselló, 1 a 222, c. 129 ». L'intérieur n'est pas une accumulation de documents divers et variés, mais un ensemble homogène, régulier, méticuleux et apparemment ordonné, le tout écrit à la main et faisant penser à un projet de publication, raison pour laquelle on pourrait parler de manuscrit. Il convient de noter la minutie de l'écriture des textes, à l'évidence produite par une seule et même personne, Pierre Fouché,[4] ainsi que la régularité des notations musicales établies fort probablement par son frère Marcel.

L'ensemble se compose de 622 pages non numérotées[5] et presque toutes manuscrites (à l'exception des feuillets imprimés de quelques *goigs*). Il présente un total annoncé de 222 pièces, en réalité de 212. Des pièces, c'est-à-dire des chansons transcrites à la main par Pierre Fouché sur les formulaires et les feuillets que l'OCPC avait mis à la disposition des collecteurs des différentes missions. Ces documents, qui ont maintenant presque un siècle, sont jaunâtres mais l'aspect général en est très soigné.

Le corpus[6] est organisé en trois parties, celles-ci n'étant ni annoncées ni spécifiées, mais repérables visuellement dans la chronologie de l'ensemble :

- De 1 à 181 (environ 490 pages) : chansons dites traditionnelles : les unes sont longues et entières (issues probablement de cahiers de chants, ou extraites de recueils déjà édités) ; d'autres, beaucoup plus courtes, sont entières ou lacunaires voire très partielles (une seule ligne pour la plus courte).
- La pièce 182 (8 pages), intitulée *Contrapàs*, n'est donnée que sous forme de notation musicale.
- De 183 à 222 (122 pages) : chansons de tonalité religieuse en deux parties :
  - 183 - 190 (27 pages) : chants à caractère religieux (noëls, chants pour les âmes du purgatoire). Toutes portent un titre.
  - 193 - 222 (93 pages) : *Goigs* avec titres (parfois complétés de feuillets imprimés), comprenant des *caramelles* ou aubades de Pâques typiques du Roussillon en particulier.

L'ensemble est entièrement manuscrit à l'exception de neuf pages de feuillets édités qui accompagnent quelques *goigs*.

4 Nous avons pu comparer la calligraphie du manuscrit de Pierre Fouché avec une lettre du linguiste publiée par Michel Adroher (2016).

5 Il nous a fallu les numéroter pour faciliter le travail d'analyse.

6 Voir à la fin de cet article la liste des pièces que nous avons établie à partir du titre ou du premier vers.

1.2 Les pièces une à une

Chaque « pièce » est identifiée non pas par un titre[7] (pratiquement inexistant dans cet ensemble, hormis pour les chants les plus connus et ceux recopiés d'autres *cançoners*) mais par un numéro, et contient deux à trois parties : d'abord, la notation musicale avec, sous chaque pentagramme, les mots scindés en syllabes correspondant aux notes. Sur la/les page/s suivante/s, le texte de la chanson apparaît soit dans son intégralité, soit en partie, soit en quelques lignes éparses. Sur une troisième ou quatrième page, apparaissent les informations demandées par l'OCPC. Voyons cela de plus près.

a) Les notations musicales (introduites par l'indication du mouvement : *moderato, allegretto, lliure...*) jusqu'à la chanson 128 incluse, ont été formalisées selon toute probabilité par le musicologue Marcel Fouché. Certaines sont reprises de Vilarem et Carcassonne, 1903 [par la suite V&C] et indiquées comme telles par Pierre Fouché.

b) Elles sont complétées avec les textes des chansons recopiés par Pierre Fouché lui-même. L'écriture fine du linguiste apparaît tout au long du manuscrit, preuve qu'il copiait sous la dictée des chanteurs, ou bien qu'il recopiait tous les originaux que ses informateurs pouvaient lui remettre (sans insérer des feuilles volantes ou des cahiers sur lesquels les chansons étaient souvent écrites dans le passé). Dans la partie textuelle, il y a de temps en temps des notes à la fin de la chanson.

c) Ensuite, et comme stipulé par l'OCPC, sur une troisième page, des informations spécifiques devaient être données : « Collecteur, chanteur, ascendance, qui a sorti la chanson, occasion dans laquelle elle est chantée, qui la chante, instruments, bibliographie, observations». [8] À la rubrique « collecteur », on retrouve invariablement « P. et M. Fouché » ; pour le chanteur, souvent, mais pas toujours, apparaît « J. Fouché », ou « Joseph Fouché », le père, mais aussi d'autres personnes dont Marguerite Fouché, la mère ; l'ascendance n'est jamais précisée, et les observations font très souvent défaut, sauf lorsque les chansons sont reprises de V&C ou d'autres sources écrites. Les autres rubriques demandées par l'OCPC n'apparaissent presque jamais hormis, dans de très rares cas, en quelle occasion la chanson est chantée.

A partir de la page 500, apparaît une double numérotation : dans le coin supérieur gauche se trouve la numérotation habituelle de chaque pièce du manuscrit ; et dans le coin supérieur droit se trouve un autre numéro (40 au total) qui correspond peut-être à un recueil antérieur de Fouché sur les *goigs*, et qu'il aurait inclus dans le manuscrit de l'OCPC ; mais c'est peut-être aussi la deuxième livraison envoyée à l'OCPC en fin septembre. Enfin, il arrive que la numérotation soit discontinue (par exemple, 35-36, 44-45 ou même 79-84 pour une même chanson).

---

7 J. Massot a donné un titre (en réalité, le premier vers) aux chants qu'il a sélectionnés pour leur publication dans l'OCPC.

8 *Col·lector, Cantaire, Ascendència, Qui ha tret la cançó, Ocasió en què es canta, Qui la canta, Instruments, Bibliografia, Observacions i la data.*

A partir du numéro 129, deux indices semblent indiquer un changement méthodologique dans la transcription des chansons : d'une part, l'indication musicale de chaque partition (*allegro, moderato,* etc.) n'apparaît plus après la chanson 128. D'autre part, des observations sont très souvent consignées à partir de la 129, alors qu'elles sont extrêmement rares avant.

1.3 Notes et observations

Comme déjà expliqué longuement dans notre premier article sur la mission en Roussillon (Berthelot, 2018), les collecteurs se devaient de tenir un carnet de bord de type ethnographique tout au long de leur enquête et de fournir un mémoire de mission à l'issue de celle-ci. Mémoire inexistant dans le cas présent. Seules des notes et des observations sont données à l'occasion de certaines chansons, mais elles n'ont pas la même fonction : les notes écrites à la fin des chansons consistent en des précisions lexicales ou phonétiques, en la traduction de mots dialectaux, et elles sont le fait du professeur Pierre Fouché désireux de livrer ces informations linguistiques. Par exemple, chanson 1 « Més en partint de Sedde » :

Notes *1 : Sedde = Sète, départ. [département] de l'Hérault*

2 : fr. écraser [pel verb s'escrasarà de la tercera línia]

Les observations, quant à elles requises par l'OCPC, arrivaient en quatrième position des informations obligatoires, après le collecteur [*col·lector*], le chanteur [*cantaire*] et l'origine de la chanson [*ascendència*]. Elles n'apparaissent pas systématiquement à chaque chanson, elles vont de quelques mots à de longues explications et leur teneur est très variable. Les plus courtes comprennent des indications sur le genre des chants (politique, propagande électorale, ronde enfantine, chant de conscrit, etc.), sur leur popularité (*populaire, très populaire, encore populaire, tout à fait loin d'être populaire, lettrée, vivante, oubliée ou méconnue, chantée dans les cercles littéraires*, etc.), parfois sur leur origine, sur les circonstances dans lesquelles elles sont chantées, et elles peuvent aussi indiquer le nom et l'âge des chanteurs et chanteuses, les lieux et les époques où ces chansons sont davantage connues, ou sont les plus populaires, etc. Par exemple :

- 9 *Gent d'aquesta casa :* « Trois dames masquées (Carnaval) d'Estagel se présentaient dans les maisons en chantant cette chanson »
- 18 *Mussu Justin n'ha fet un salt* : « M. Justin Durand se présentait contre M. Péraire aux élections législatives (commencement du 2ème Empire). Chanson de propagande électorale contre M. Durand » (Cette observation révèle implicitement l'ancienneté de la chanson puisqu'elle renvoie à 1852).

Globalement, jusqu'à la chanson 166, les observations sont à la fois rares et courtes. A partir du nº 167, elles deviennent assez longues. S'agissant de chants recopiés de Vilarem et Carcassonne, Fouché en donne toujours l'explication et, à l'occasion, retranscrit les propres notes de ces deux auteurs. L'on y apprend aussi que certaines de ces chansons de facture savante et chantées dans les cercles littéraires, sont ignorées du père, Joseph Fouché, pourtant grand connaisseur des chants traditionnels. Et pour cause puisque certaines qui sont extraites du recueil de V&C sont de leur propre composition (par exemple : 173, 174, 175).

2. Titre, longueur, genre et classification

2.1 Identification et titres

Hormis pour les *goigs* (cantiques typiquement catalans)[9], les chansons lettrées extraites de V&C ou encore les plus populaires des chansons (comme *Lo Pardal* ou *Muntanyes regalades*), la plupart des pièces du recueil ne comportent pas de titre. A l'époque il est souvent d'usage, en effet, d'identifier les chansons par la première ligne ou le premier vers. Cependant, dans les chansonniers publiés (Vidal, V&C), des titres différents du premier vers sont donnés à ces chansons, comme par exemple :

- *Una cançó vos vull cantar* (nº 57 dans Fouché) / *La Francisca* (chanson nº 8 dans V&C)
- *Pastoreta bun jurn, bun jurn* (46, Fouché) / *La pastoreta* (9, V&C)
- *Tut a vora de la mar* (170, Fouché) / *Lo mariner* (13, V&C)
- *Al bon matí de Sant Joan* (177, Fouché) / *Los moros de moreria* (17, V&C)

La liste complète que nous avons établie (voir en annexe), montre combien de par leur forme dialectale, elles sont propres au peuple roussillonnais. Dans le recueil de Fouché, l'on remarque par ailleurs l'orthographe différente des paroles selon qu'elles figurent sous chaque ligne de pentagramme ou qu'elles sont données dans leur transcription textuelle ; dans les deux cas, cependant, la calligraphie semble être celle de Pierre Fouché. Dans la publication de 2010, J. Massot affirme avoir parfois « régularisé » l'orthographe (2010 : 10).

2.2 Longueur

Pour ce qui est de la longueur, les textes des chansons présentent une disparité considérable puisqu'elles vont d'une seule ligne ou vers (146, *La mare li'n diu*), à 108 lignes réparties en 27 strophes de 4 vers (216, *Cantarelles dels goigs dels ous*). Les chansons les plus longues, et sans doute présentées dans leur entier, sont celles provenant de V&C, ainsi que les chants religieux et *goigs* donnés en dernière partie, dont ceux déjà imprimés.

Pour être plus précis, le décompte général donne les chiffres suivants :

1 ligne : 1 chanson	11 lignes : 2 chansons	21 l : 1 ch	31 : ---	*50 : 1*
2 lignes : 6 chansons	12 : 9	22 : 3	32 : 2	*54 : 2*
3 : 6	13 : 1	23 : 3	33 : 1	*56 : 1*
4 : 31	14 : 2	24 : 3	34 : 3	*62 : 1*
5 : 9	15 : 5	25 : ---	35 : 1	*68 : 1*
6 : 19	16 : 3	26 : ---	36 : 4	*72 : 1*
7 : 5	17 : ---	27 : 1	37 . ---	*76 : 1*
8 : 21	18 : 3	28 : 3	38 : ---	*84 : 1*

9 Un *goig* est une composition poétique chantée (ou un cantique, si l'on préfère), généralement dédiée à la Vierge Marie ou à un saint. Populaires bien que différents selon les régions, ces *goigs* étaient très souvent imprimés sur des feuillets volants. Ils relèvent du folklore religieux et sont innombrables en Roussillon.

9 : 4	19 : 2	29 : ---	39 : 3	*96 : 1*
10 : 12	20 : 6	30 : 3	40 . 2	*108 : 1*
Total : 116 ch	*Total : 33 ch*	*Total : 17 ch*	*Total : 16 ch*	*Total : 11 ch*

Plus de la moitié des chansons comportent moins de 10 lignes, très souvent 4, 6, 8 ou 10 lignes, se limitant à la première strophe et au refrain (*tornada*) ou bien à des vers partiels et, dans ce cas, n'étant qu'un simple témoignage musical. Cela signifie-t-il que ces chansons étaient intrinsèquement courtes ? Ou qu'elles n'étaient plus connues en leur entier ? La mélodie était peut-être mieux ancrée dans les mémoires que les paroles, et les principaux interprètes, Joseph et Margarida Fouché, s'étant contentés de chantonner les premiers vers dans le but probable de situer la chanson et l'air, mais ayant oublié une partie des paroles. Certaines chansons très courtes sont-elles entières malgré tout ? Difficile de le savoir sauf à les retrouver ailleurs. En revanche, certaines autres chansons sont manifestement incomplètes puisque les paroles manquantes sont remplacées par des pointillés.

Enfin, certaines des chansons religieuses ne comportent pas le texte (184, 188, 199). Dans quelques autres cas, les paroles n'apparaissent que sous la notation musicale et n'ont pas été reprises sous forme textuelle (de 201 à 210, puis 213 et 214).

2.3 Genres et classification

La classification de la chanson traditionnelle populaire est assez complexe puisque plusieurs critères s'y croisent : longueur, forme, structure, genre, fonction, thème ou motif. Une approche simplifiée ne considère que le genre et le thème abordé, ces deux critères étant généralement liés.

En Catalogne, la folkloriste Carme Oriol, qui reprend le classement établi par Gabriel Ferré en 1992, présente trois catégories principales regroupant chacune des sous-catégories (Oriol 2002 : 102-119) : 1. La chanson longue ou narrative, incluant les balades ou romances (ainsi qu'aux Îles Baléares les *gloses* et la *codolada*). 2. La chanson courte (aussi nommée *corranda* ou *follia* au Principat, *copla* au Pays Valencien et *glosa* aux Îles Baléares) regroupe : la chanson de ronde (aubade, au Pays Valencien, et *jota* de Tortosa) ; b) la chanson de métiers ; c) la chanson de quête : de *pandero,* l'*aguinaldo* de Noël, la *caramella* de Pâques et la *corranda* des conscrits ; d) les berceuses. 3. La *cantarella* (satirique, de jeu, de fête, de quête, de magie).

Dans l'aire francophone, et en France concrètement, depuis l'enquête Fortoul du XIXème siècle, les folkloristes français établissent usuellement trois catégories principales (Berthou/Becam 2010 : 462-463) : a) Les chansons traditionnelles : celles largement attestées dans la tradition orale et à forte diffusion avec, pour certaines, plusieurs versions d'une même chanson. Et celles à version unique (déjà répertoriées ou non) et sans doute fortement localisées. b) Les noëls qui constituent un genre spécifique (et qui représentent 9% des chanson envoyées dans le cadre de l'enquête Fortoul). c) Les chansons de facture lettrée, souvent à thème historique. L'on retrouve ces trois grandes catégories dans la collecte du Roussillon.

Soit dit en passant, pour ce qui est de la structure formelle de la chanson traditionnelle d'origine orale telle que nous pouvons la déduire de la lecture du recueil

des frères Fouché, c'est le folkloriste québécois Conrad Laforte (s/d)[10] qui nous éclaire le mieux avec la distinction : chanson en laisse, chanson strophique (par couplets et refrain), chanson énumérative, chanson à timbre et surtout chanson brève.

Quant aux thèmes et aux fonctions typiques de la catégorie « chanson brève », l'enquête Fortoul en spécifiait huit principaux, généralement admis par les folkloristes ultérieurs : 1. chansons liées aux phases de l'existence (baptêmes, mariages, ...) ; 2. aux professions actives (soldats, marins, ...) ; 3. aux professions sédentaires (forgerons, tisserands, tailleurs, ...) ; 4. aux travaux de la campagne (semailles, moissons, vendanges...) ; 5. chansons de chasseurs, pêcheurs, bergers ; 6. chansons satiriques ; 7. chansons de circonstance (invention, modes, événement, ...) ; 8. chansons badines et bachiques (Bulletin 1852-1856).[11]

Cette diversité des genres, des thèmes, des fonctions est représentée dans le recueil des Fouché, et nul étonnement à cela car, avant et après la collecte de l'OCPC de 1930, des folkloristes roussillonnais en avaient déjà fait le constat. Ainsi, l'écrivain Paul Bergue (1866-1948) qui s'était intéressé de près à la chanson catalane considérait que presque tous les sujets étaient évoqués : « *faits historiques, patriotisme, souvenirs de Maure, gestes guerriers, brigandages, miracles, des noëls surtout, et encore plus, des historiettes amoureuses presque toujours chastes quoique la passion y soit exposée dans ses préliminaires, son apogée et son déclin* ». (1913 : 6). Quant au musicien et folkloriste Charles Grandó, il mentionnait déjà différents genres de chansons populaires catalanes :[12] nénies et rondes, ariettes de la rue, couplets de métiers, airs satiriques, complaintes, *corrandes* et romances d'amour, chants de fête d'époque comme les *Nadals*, *Carnavalades* et *goigs,* sardanes, contrapas, etc. ou de circonstance et de « pure tradition » : cants del *pandero*, airs bachiques, refrains historiques ou patriotiques, etc.

A défaut de pouvoir livrer une classification générale des quelque 181 chansons du recueil des Fouché, ces quelques exemples suffiront à s'en faire une idée :

- berceuse : *Lo xiquet no vol callar* (5)
- ronde enfantine : *Serem tres que ballarem* (132), *Titot, titot, Sant Pere* (157)
- romance d'amour : *Anem, anem, gentil pastora* (61)
- chanson satirique, parfois un brin misogyne : *Les nines de Peilaurens* (21*), A hunt és la mia muller* (4), voire grivoise : *Tutes les noies* (120) ou *Al reblà de l'escala* (121) ou crues *Les minyúnes de Corbera* (152 bis)
- chanson de Carnaval : *Jan del riu* (122), *Gent d'aquesta casa* (9)
- chant de Noël (62, *Los pastors alegres*), de la Saint-Jean (94,145), etc.
- chanson de conscrits : *Sem tirat al sort* (164)
- chant historique et chant de guerre : *Barcelona, ciutat gran* (140)
- « chanson de propagande électorale » : *Mossu Justin* (18)
- « chanson politique » : *Dels pets de vent i de la pluja* (130)

10 Une future analyse approfondie du recueil des Fouché ne peut, à notre avis, faire l'économie des travaux de C. Laforte (ni ceux de Patrice Coirault, bien sûr).

11 Voir aussi Berthou/Bécam (2010 : 42).

12 « La Chanson Populaire en Roussillon » sans date, ni source.

- « Chanson composée à l'occasion du premier chemin de fer à Perpignan » : *El primer cop que vai veure el camí* : (131)

Dans le manuscrit de la mission roussillonnaise, les chansons traditionnelles (1-181) sont livrées, pour tout dire, mélangées et sans que l'on sache ce qui a présidé à cette présentation : est-ce leur popularité ? ce qui semble peu vraisemblable car les plus populaires comme *Le pardal* ou *Muntanyes regalades* se retrouvent à la fin ; est-ce le classement des feuillets ou des éventuels carnets de chants qu'ils ont réunis et reproduits en l'état ? est-ce l'ordre chronologique de leur collecte en fonction de la mémoire des informateurs ? Le recueil ne donne aucune information éclairante à ce sujet.

3. Les sources

Les sources des frères Fouché sont succinctement évoquées par Josep Massot dans le rapport de fin de mission de l'OCPC : « une bonne partie des textes recueillis proviennent de leur famille, d'autres sont copiés de publications antérieures, enfin ils joignent des imprimés de goigs » (Massot 2010 : 10). Cependant, les propres observations consignées par P. Fouché permettent d'établir qu'il a, aux côtés de son frère Marcel, réalisé une enquête de terrain : il parle à plusieurs reprises de « notre enquête », « nos excursions », « nos voyages », et situe des lieux de collecte, indiquant qu'ils se sont rendus à Saillagouse et à Llo, en Cerdagne[13] outre leur enquête de base effectuée dans leur région natale d'Ille. Ils ont donc puisé à la fois à des sources orales et à des sources déjà publiées.

3.1 Sources écrites : les reprises d'autres cançoners

Depuis le troisième tiers du XIXe siècle, les collectes de chansons (souvent le fait de poètes ou d'érudits locaux) étaient éditées sous formes de fascicules de quelques dizaines de pages (Berthelot, 2020). Tous les genres étaient collectés : noëls, *goigs*, chants traditionnels et populaires, courantes, danses, contrepas, etc. Aujourd'hui, les publications les plus connues sur cette époque sont sans conteste celles de Vidal et de Vilarem & Carcassonne. Entre 1885 et 1890, l'archiviste de la Ville de Perpignan et précurseur folkloriste, Pierre Vidal, fait connaître le *Cançoner català al Rosselló i la Cerdanya* qui comprend : I. Corrandes (1885), II. Cansons de Pandero (1889), III. Balls y ballades y Contrapàs llarg (1887), IV. Cansons populars i Relació de la vida del pastor (1888).[14] En 1892, le tandem formé par E. Vilarem et Henri Carcassonne publie *Vingt chansons populaires du Roussillon* (Perpignan, J. Payret). Ce premier recueil doit jouir d'un certain succès car en 1903 paraît une seconde édition comprenant la traduction en français (Perpignan, Pomès éditeurs).[15] À son tour, Charles Grandó publie en 1916 *Perpignan pittoresque. Les cris de*

13 A ce titre, il serait intéressant de comparer les chansons qu'ils y ont recueillies avec celles recueillies par Jordi Pere Cerdà à Saillagouse et publiées dans son ouvrage posthume (2016).

14 Dans le même temps il publie aussi : *Recueil de* Goigs i cantiques *roussillonnais* (1886), *Goigs dels ous* (1888) i *Manada de goigs* (1890).

15 L'édition de 1903 est digitalisée à la Bibliothèque numérique de l'Université de Perpignan : <https://estudi.univ-perp.Fr/collections/show/2> [consulté le juillet 2021].

la Rue. Notes de folklore (Perpignan, imprimerie Comet)[16]. Dans les « Notes de folklore », et sous la rubrique « 8. Cants populars » Grandó a regroupé et classifié les chants populaires collectés par ses soins, dont quelques-uns accompagnés de leur notation musicale manuscrite. D'une grande diversité, et bien ordonnés, tous les genres y figurent nommément : berceuses (*cants per adormir*), *cants per despertar i donar moviment*, *cants enumeratius*, rondes, danses, chansons d'amour, courantes et *quèques*, *cants satírics i comics*, chansons historiques et politiques, complainte des Trabucaires de 1846, chansons populaires et traditionnelles, *goigs* et chansons de Noël (*nadals)*.

Dans leur manuscrit pour l'OCPC, les frères Fouché ne mentionnent ni Vidal, ni Grandó ; pourtant, plusieurs des chansons (très populaires) consignées par Grandó[17] se retrouvent dans le manuscrit des frères Fouché : *Bim-bom, El Vilano, Jan del riu, Arri arri burriquet, Serem tres, Els esclops de Déu , Titet, Titet, Sant Père, etc.* En revanche, à 17 reprises, ils ont soit fait connaître, soit livré au titre de « variante », ou soit simplement mentionné (toujours avec une note de Pierre F.) un certain nombre des chansons figurant dans V&C 1903 :

1. 28 bis : *Recordau-vos, lo meu bé* : variante musicale et textuelle
2. 46 bis : *Pastoreta, bon jorn, bon jorn* : idem
3. 54 bis : *Dins Paris n'hi ha una dama* : variante musicale
4. 55 bis : *Lo vint i cinc de juliol :* variante musicale
5. 166 : *Lo pardal :* variante textuelle (à partir du 6è couplet)
6. 167 : *Muntanyes regalades :* variante textuelle de V&C (et variante de l'Almanach català- rossellonés, 1930)
7. 168 : *Sant Gil :* le texte de cette chanson est extrait de V&C
8. 169 : *La remendaire :* avec une note de P.F. et une citation extraite de V&C p. 25
9. 170 : *Tut a vora de la mar :* variantes textuelle et musicale + longue citation extraite de V&C
10. 171 : *Bon matí me llevi :* le texte et la notation sont de V&C
11. 172 : *Ahunt vas-tu :* variante textuelle et musicale
12. 173 : *Matinet me llevi jo :* le texte et la notation sont de V&C
13. 174 . *Si n'hi ha tres segardors :* le texte et la notation sont de V&C
14. 175 : *Quan jo n'eri petitet (Cançó del lladre) :* le texte et la notation sont de V&C
15. 176 bis : *Muntanyes del Canigó :* variante textuelle et musicale de V&C
16. 177 : *Al bon mati de Sant Joan :* le texte et la notation sont de V&C
17. 178 bis : *Una matinada fresca : variante musicale et textuelle de V&C*

16 Archives Grandó, Bibliothèque numérique de l'Université de Perpignan : <https://estudi.univ-perp.Fr/collections/show/2> [consulté le juillet 2021]. Ces archives ont fait l'objet de la thèse de doctorat de Clara Vilarrasa Ruiz, *La particularitat rossellonesa a través de Carles Grandó*, Gérone. La chercheuse a publié dans sa thèse tous ces matériaux restés auparavant dans leur état original (manuscrits ou dactylographiés) dans le fonds Grandó.

17 Dans « Notes de folklore », partie 6. Jocs de l'infància (387-391) puis 8. Cants populars (401-426).

Une comparaison approfondie entre la collecte des Fouché et les recueils de Vidal, V&C et Grandó s'avérerait intéressante. Pour ce qui est des noëls, P. Fouché mentionne les *Noëls populaires* de Parmentier et Petit (s/d) dont il reprend trois chansons : le très populaire *Salten i ballen los pastorells* (220), *D'hunt veniu, pastora* (221), et *Lo fill de Maria en Betlén és nat* (222). Il transcrit également une variante de *Muntanyes regalades* (167) publiée dans l'Almanach català-rossellonés de 1930. Enfin, quelques autres pièces proviennent de sources plus surprenantes : ainsi, la dernière chanson livrée avant les *goigs*, *Un cargol se passejava* (181), est « tirée de la Saynète de Saisset, *El parol de la guideta* » dont Fouché observe qu'elle « est tout à fait loin d'être populaire » ; de même que la chanson 30, *Fresques i tenres com les malves*, qui est une composition d'Etienne Aragó, « le frère de l'astronome (d'Estagel) ».

3.2 Sources orales : les chanteurs

Les sources orales, principales sources de la collecte, proviennent en premier lieu de leurs parents Joseph et Marguerite Fouché, propriétaires agriculteurs à Ille-sur-Têt. Ce sont eux les chanteurs signalés à l'item « *cantaires* » et probablement aussi les fournisseurs des chansons : Joseph est mentionné 59 fois,[18] Marguerite 10 fois, une autre chansonnette enfantine (149, *A quant veniu los ous*) leur vient de leur aïeule Marguerite Alart, « notre grand-mère, morte en 1906 à l'âge de 64 ans ». Joseph Fouché est sans doute la personne qui a le plus aidé dans cette collecte, si l'on en croit et le nombre de chansons qu'il a chantées et cette note éclairante de Pierre : « Mon père […] est pourtant la personne la plus avertie que j'aie jamais rencontré en fait de chansons populaires roussillonnaises ».

Quand ces chanteurs font-ils appel à leur seule mémoire ? Quand reprennent ou lisent-ils des chansons consignées dans des carnets ou des cahiers de chants ayant cours autrefois ? Aucune mention à ce sujet, si ce n'est pour le *Magnificat de Nadal* (212) livré par M. Roger, informateur cerdan de 85 ans, la note suivante : « Paroles (reprises telles quelles) tirées d'un cahier de cantiques, la plupart français, datant de 1873-1874 et ayant appartenu à Melle Dolorès Calvet, plus tard Mme Roger ».

Les frères Fouché, originaires d'Ille, dans la Plaine du Roussillon, ont aussi sollicité d'autres personnes de cette région, nous avons compté dix mentions : Marguerite Pebras, 60 ans, d'Ille, est citée deux fois (57/58 et 152) ; Mme Naugés, 85 ans, également d'Ille, est elle aussi citée deux fois (152 bis et 153) ; Joseph Piquemal, « 76 ans, né à St Laurent de Cerdans, berger aux environs de Corsavy, puis ermite de St. Maurice (Ille-sur-Têt) », est cité six fois (106, 147, 148, 185, 186, 187) ; enfin, deux noëls (217 et 218/219) ont été « Communiqué[s] par l'abbé Castella-Roger, curé d'Elne ».

Ils ont poursuivi leur « enquête » en Cerdagne où cinq *cantaires* les ont renseignés : Rita Giralt, 68 ans, de Llo, est citée cinq fois (94, 95, 96, 97 et 209)[19] ; Do-

18 Très curieusement, dans l'OCPC (2010), le nom de Joseph Fouché est signalé comme « cantaire » 28 fois et celui de Marguerite Fouché 5 fois, alors qu'ils n'apparaissent pas dans l'original de P. et M. Fouché. De même qu'une note concernant M. Joseph Piquemal est donnée à la chanson 105 de l'OCPC, mais elle apparaît dans la chanson 185 de l'original.

19 La pièce 209 est le *Goig dels ous*, habituellement chanté le vendredi saint. Voici la note linguistique très intéressante qu'a donnée Fouché au sujet de ce *goig* : « Air de Llo *où ces* goigs portent le nom de "Les camilleres", c'est-à-dire corruption de les Caramelles ».

lores Espagno, 70 ans de Llo est cinq fois citée elle aussi (135, 137,138, 139, 140) ; Guillaume Taillant, « *propriétaire à* Lló » est cité deux fois (134, 136). Enfin, à Saillagouse, Mme Aspero, 70 ans, leur a livré quatre *goigs* (193, 194, 195, 198) ; et M. Joseph Roger, 85 ans, « ancien juge de paix à Saillagouse / mort depuis » a livré un *goig* et deux noëls (192, 211, 212).

Ces *cantaires*-informateurs autres que les parents des frères Fouché n'ont fait connaître que trente titres, mais il est fort probable que bien d'autres chansons et *goigs* connus ou courants dans les montagnes de Cerdagne l'étaient aussi dans la plaine du Roussillon et avaient déjà été consignés dans l'enquête.

4. Conclusion

Dans les pages précédentes, nous n'avons fait que décrire, à grands traits le plus souvent, les principales caractéristiques de la collecte roussillonnaise des frères Fouché dans le cadre des diverses missions de l'OCPC à travers les Pays Catalans. Collecte qu'il faut considérer comme un florilège d'autant plus précieux pour les folkloristes et ethnomusicologues catalans, qu'une grande partie de ces chansons, déjà abandonnée du temps des frères Fouché, est aujourd'hui complètement inconnue.

Le travail s'avère plus volumineux et beaucoup plus riche que ne le laissaient paraître les soixante-treize chants publiés par le Père Josep Massot en 2010. De toutes les collectes de chansons ayant eu cours en Roussillon et en Cerdagne, c'est de très loin la plus substantielle ou, pour le moins, celle qui réunit le plus de pièces, même si elle comprend des chansons déjà compilées par d'autres auteurs ou des textes très fragmentaires (les pièces données sans texte ont aussi leur importance de par la mélodie). Par ailleurs, indépendamment des disparités par rapport à la longueur ou à la brièveté des pièces réunies, l'ensemble du manuscrit, régulier, bien calligraphié et assorti d'observations dénote une indéniable rigueur. La mission, commencée après le 24 juillet (date de la visite de Fouché à l'OCPC, à Barcelone pour la signature du contrat) et achevée en début septembre (date de la seconde livraison de F. à l'OCPC), aura duré quelque cinq semaines : il n'est pas interdit de penser qu'avec un peu plus de temps, la récolte aurait assurément été plus abondante, avec des textes de chansons plus complets.

Ce recueil des frères Fouché représente un très intéressant corpus pour des études plus approfondies et, en tout premier lieu, pour servir de base à l'élaboration d'un inventaire général et le plus complet possible des chansons connues ou ayant eu cours en Catalogne du Nord, en s'appuyant évidemment sur l'ensemble des *cançoners* parus avant et après 1930. Pour les folkloristes, il offre la possibilité de comparer les variantes avec d'autres *cançoners* de Catalogne du Nord, ou du Sud ainsi que l'avait fait Simona Gay dans le cadre de son *Folklor Intim del Rosselló* ;[20] les ethnomusicologues auraient eux aussi un riche socle à exploiter, tout comme les linguistes et dialectologues dans leur discipline. En revanche, il est regrettable que l'absence de données ethnographiques empêche des études dans ce domaine.

20 Travail inédit encore à ce jour. Elle compare notamment les versions roussillonnaises qu'elle a recueillies avec d'autres versions déjà répertoriées au XIXe siècle par Manuel Milà i Fontanals dans son *Romancerillo,* par Francesc Pelai Briz, par Joan Amades, ou même avec les versions roussillonnaises présentées par Pierre Vidal.

Enfin, pour reprendre une question restée sans réponse limpide dans notre premier article (Berthelot 2018), la motivation de Pierre Fouché pour la collecte nord-catalane semble désormais plus évidente, et à deux titres. D'abord, comme nous le soulignions alors, de par ses activités universitaires de linguiste et dialectologue du roussillonnais, habitué de surcroît aux enquêtes de terrain, la collecte lui permettait d'enrichir son propre thésaurus.[21] Ensuite, et surtout, de par ses liens familiaux avec deux mélomanes qui ne pouvaient que l'aider dans son entreprise : son père, Joseph Fouché, chanteur et grand connaisseur de la chanson populaire roussillonnaise, et donc conseiller insurpassable, et son frère Marcel, acousticien et musicien, et donc personne idoine dans le binôme recommandé par l'OCPC. Autrement dit, ayant tout à portée de main, il ne lui restait plus qu'à s'atteler à l'enquête puis à la rédaction du manuscrit. Vaste entreprise finalement car les 622 pages du manuscrit reflètent une somme incontestable et désormais incontournable dans le domaine de la chanson populaire en Catalogne du Nord.

5. Références bibliographiques

Adroher, Miquel (2016) : « Pierre Fouché catalaniste ». Dans Christian Lagarde; Martine Berthelot (eds.) : *Qüestions de llengua a la Catalunya del Nord*. Perpignan : Trabucaire, p. 15–28.

Bergue, Paul (1913) : *Étude critique sur les chansons catalanes.* Imprimerie Loupiac, Lézignan Aude. *Estudi Perpinyà*, Patrimoine numérisé de l'Université de Perpignan, <https://estudi.univ-perp.fr/items/show/195> [consulté le 16 mai 2021].

Berthelot, Martine (2018) : « L'Obra del Cançoner Popular de Catalunya et la mission en Roussillon (été 1930) ». *Estudis de Literatura Oral Popular / Studies in Oral Folk Literature* 7 : 47–65, DOI : https://doi.org/10.17345/elop201847-65

— (2020) : « Collectes et recueils de chants traditionnels en Roussillon ». Dans Mercè Pujol (coord.) *Le langage au carrefour des disciplines, Hommage au professeur Christian Lagarde*. Presses Universitaires de Perpignan, p. 135-150.

Berthou-Becam, Laurence ; Becam, Didier (2010) : *L'enquête Fortoul (1852-1876). Chansons populaires de Haute et Basse-Bretagne*. Dastum/Éditions du CTHS, Volume I Haute-Bretagne.

Bulletin du Comite de la Langue de l'Histoire et des Arts de la France. Tome premier 1852–1853. Et Tome troisième 1855–1856. BNF Gallica.

Carreau, Gérard (1998) : *Dictionnaire biographique des collecteurs de l'ancienne chanson folklorique française (1830-1930).* Saint-Join-de-Milly : FAMDT Editions, Modal-Études.

Cerdà, Jordi Pere (2016) : *Cants populars de la Cerdanya i el Rosselló*, édition de Jordi Julià et Pere Ballart. Barcelone : Editorial Mediterrània.

Goyat, Gilles (2011) : « La langue bretonne dans la Mission de folklore musical de Basse-Bretagne de 1939 ». *La Bretagne Linguistique* 16 : 87-96. <http://journals.openedition.org/lbl/1832> [consulté le 16 mai 2021].

21 Dans la mission en Basse-Bretagne (voir supra note 5), l'étude des chansons recueillies fut également une « aubaine » pour les linguistes aussi bien au plan phonétique que dialectologique.

Grandó, Charles (1916) : « *Perpignan pittoresque. Les cris de la Rue. Notes de folklore* ». Perpignan : Imprimerie Comet.

Laforte, Conrad (s/d) : « La chanson de tradition orale, patrimoine poétique et musical ». *Les cahiers de l'association pour l'avancement de la recherche en musique au Québec* 16 : 53-64.

Massot i muntaner, Josep (2010) : « Missió de recerca de cançons al Rosselló. Cançons recollides per Pierre Fouché i Marcel Fouché l'estiu de 1930 ». Dans *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials*, vol. xx. Barcelona : Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 136-207.

Oriol, Carme (2002) : *Introducció a l'etnopoètica: teoria i formes del folklore en la cultura catalana*. Valls : Cossetània Edicions.

Parmentier, J. ; Petit, B. (s/d) : «*Noëls populaires en catalan et en français* ». Perpignan : Imp. Latrobe.

Valls, Miquela (2016) : « 'Folklor íntim del Rosselló' de Simona Gay». Journée d'étude internationale sur la littérature orale en Catalogne du Nord *Literatura popular i tradició oral a la Catalunya del Nord. Inventari, perspectives, metodologia i explotació*, UPVD, EA 7397, CRESEM-IFCT, 25 novembre 2016 [communication inédite].

Vidal, Pierre (1885) : « *Cansoner català de Rosselló y de Cerdanya I. Corrandes* ». Perpignan : Imprimerie Julià.

— (1887) : « *Cansoner català de Rosselló y de Cerdanya III. Balls y ballades y contrapàs llarch* ». Perpignan : Imprimerie Julià.

— (1888) : « *Cansoner català de Rosselló y de Cerdanya IV. Cansons populars* ». Perpignan : Imprimerie Julià.

— (1889) : « *Cansoner català de Rosselló y de Cerdanya II. Cansons del Pandero* ». Perpignan : Imprimerie Julià.

Vilarassa Ruiz, Clara (2011) : «La particularitat rossellonesa a través de Carles Grandó». Thèse de doctorat. Gérone.

Vilarem E. ; Carcassonne, Henri (1903) : « *Vingt chansons populaires du Roussillon avec leur traduction en français* ». Perpignan : Pomès éditeur. *Estudi Perpinyà*, Patrimoine numérisé de l'Université de Perpignan <https://estudi.univ-perp.Fr/collections/show/2> [consulté le 16 mai 2021].

6. Annexe

Liste chronologique des pièces du recueil (l'orthographe est celle qui apparaît dans les textes des chansons). En lettres minuscules, les titres édités en 2010 ; en majuscules, les titres inédits.

1. Mes en partint de Sedde
2. I vosaltros, junessa
3. Tota la gent que ho veuran
4. A unt és la mia muller
5. Lo xiquet no vol callar
6. VINGUT DE LA GUERRA
7. QUINA MONGETA
8. DINS MORELLAS HI HA UN MINYÚ
9. Gent d'aquesta casa
10. Pastorell, bon pastorell
11. Ploreu, ploreu, ninetes
12. Sun très fadris
13. Si n'eren mare i filla
14. JOSEP VEN DE LA LLAURADA
14.bis Vingui, doncs, vingui
15. Si l'han treta a ballar
16. VEM MARIDAT LA NOSTRA MARI
17. Mossan Joan d'en Trocapalloques
18. MOSSU JUSTIN
19. MUSSU LLONGUET L'APOTECARI
20. Allons, dit-il, la mère de Grau
21. Les nines de Peilaurens
22. Tuta vora de marina
23. TUT ANIT SUN CAMINAT
24. Me fan anar gordar les cabres
25-26. Desperteu-vús, minyoneta
27. A T'HO CREYES
28. RECORDAU-VOS, LO MEU BÉ
29. AH MORT CRUEL
30. FRESQUES I TENRES COM LES MALVES
31. Rosa fresca i colorada
32. NO PRINC UNA COSSA D'ORDIC
33. Què li cromprarem a la gentil pastora?
34. TUTES VOSTRES RAÚS
35-36. Girmanet, bon girmanet
37. Una cansoneta nova
38. PARE CRUEL QUE'N SEU PER MI
39. Un présent n'han fet al reino
40 JESÚS JA N'ESTAVA CANSAT
41. DE UNA ESPINA
42. Lo rei n'ha fet un convit
43. PER PASSAR L'ISTIU SUN ANAT A SELNA
44-45. Una cançú vus vui cantar
46- 46 bis Pastoreta, bun jurn, bun jurn
47. Una linda flu
48. Jo de la gallina menjarii el cap
49. Caterineta, com tenes lo peu
50. ANEU, CORRIN, SALTEU
51. Quan se'n veu el repei
52. Ai, ninetes, no ploreu
53. Los pobres soldats
54-54 bis. Dins París n'hi ha una dama
55-55 bis. LO VINT I CINC DE JULIOL
56. Qui és amic dels povres
57-58. UNA CANSÚ VUS VUI CANTAR
59. SI EN TENS TUPET
60. Si aneu a Barcelona
61. Anem, anem, gentil pastora
62. Los pastors alegres
63. Lo vilano ten un gat
64. DEU LO GUARD, LO DON FRANCISCO
65. Quan anaves a la missa
66. Cargol, cargol, treu banyes
67. DONEU-ME UN MOCI DE PA
68. CANTEM MORTALS
69. Una cançú vus vui cantar
70. AI MAI T'AGUESSI VISTA
71. Ont aneu, Mare de Déu
72. SI N'ERES UNA NINA SATGE

73. AMICS FRANCS I DE BON CONSELL
74. Tus, tus, tus, qui frappe à la porte
75. FERRIOL RIBERA CERCA'M UN COMPANY
76. LA PASSIO SAGRADA
77. MALALTA, N'ES MALALTA
78. Te'n voli cantar uno
79-84. Don Dolit s'en va a la guerra
85. D'una bonica, pastora
86-87. Dins l'Espanya a la Molina
88. Bon Jesús, Quan varu néixer
89. QUAN VINRÀ LA VACA VERMELLA
90. DE UNA MINYONA LA VIDA
91. FINOTA ENS VOS CASAR
92. PUIX EN RÉ NO TINC VENTURA
93. NO PUC CAMINAR NI TREPITJAR TERRA
94. La nit de Sant Joan
95. LA DISGRACIA D'UN POBRE HOME
96. SI AGAFI L'ESCRITORI
97. UNA NOIA SEREU
98. TINC UN FILL EL MILLOR DE LA GRUPA
99. QUAN JO ERA PETITET
100. ESCOTA TITUNA
101. L'AIRET DE MATINADA
102. AL PONT D'EN VESTIT HI HA UN AYBRE
103. I ARA QUAN BAIXEM LA RAMBLA
104. LO REI DE NAPLES MENJAVA MACARONIS
105. Un dia me passejavi
106. UNA CANSÚ VOS VUY CANTAR
107. GALAN JUVE DIXEU-ME ANAR
108. DE PATANES I MONGETES
109. Les de Clairà
110. LOS MES CRUELS DELS MEUS TORMENTS
111. AL SÚ DE LA TRICA-TRACA
112. Xiquilla, no digos esso
113. QUINA CALÚ QUE FA
114. Qui toca la nyinya al flare
115. ARA QUE TINC LO MOMENT
116. Quan vas a l'aiga
116 bis. LIENXIRIBIT CORONA
117. SU'LS COTILLÚS BRODERÚ FLÚS
118. MINYUNS A LA BAMBOXA
119. NO LI DONEU BLEDES
120. Tutes les noies
121. Al rebblà de l'escala
122. Joan del riu
123. Bim bom
124. LES MINYONES DE CORBERA
125. Els esclops de Deu
126. QUE LI CROMPAREM
127. D'EN FRANCÉS I PERÚ
128. Tut tururut tut tut
129. RAM RAM RAM PLAM PLAM (notation musicale)
130. DELS PETS DE VENT Y DE LA PLUJA
131. EL PRIMER COP QUE VAI VEURE EL CAMI
132. Serem tres que ballarem
133. N'EREN DUS SINO TRES
134. Principi de setmana
135. Repropi o no repropi (variante 134)
136. Per serrats s'en fan els buixos
137. Tres ninetes de l'Urgel
138. UN MATI DE PRIMAVERA
139. LO MARINER (notation musicale)
140. Barcelona, ciutat gran
141. N'HI HAVIA UN PETIT BOER
142. SABATER PITIT
143. QUI LA'N FESTEJA
144. EN L'ANY DE L'ECLIPSA DEL SOL
145. EL DIA DE SANT JOAN
146. LA MARE LI'N DIU
147. UNA CANSÚ VOS VUI CANTAR
148. MOSSU VERGENI
149. A quant veniu los ous
150. Arri, arri, burriquet

151. A Betlem jo vuy anar
152. SANT JOSEP DIU A SON PÈRE
152.Bis. SEGUEDILLES: LES MINYÚNES DE CORBERA
152 bis. Autre SEGUIDILLA: ALLÍ DALT DE LA MUNTANYA
153. AI PARE JA HO SABEU QUE TINC D'ANAR A LA GUERRA
154. ALS BANYS DE LA MOLINA
155. MARXEM, MARXEM
156. LO LLADRE: SUN ROBAT UN TRAGINER
157. Titot, Titot, Sant Pere
158. ADIOS GILASSA
159. I DIGUEM «VISQUI, VISQUI, VISQUI LO REDEMPTOR»
160. Escrivereta galana
161. LO LLOP I LA CABRA. CABRAMUS, CABRAMUS
162. VIVA, VIVA, ARAGÓ
163. QUINA MARE TAN HURUSA
164. SEM TIRAT AL SORT
165. NOTATION MUSICALE SANS TEXTE
166. Lo pardal (+ Variante V&C)
167. Muntanyes regalades (+ Almanach català-rossellonés +V&C)
168. SANT GIL (V&C)
169. LA REMENDAIRE (V&C)
170. Tut a vora de la mar
171. BON MATI ME LLEVI (V&C)
172. A un vas tu, el caballero
172 bis. Ahunt vas tu (el) caballero (variante notation V&C)
173. MATINET ME LLEVI JO (V&C)
174. SI N'HI HA TRES SEGADORS (V&C)
175. QUAN JO N'ERI PETITET /CANÇÓ DEL LLADRE (V&C)
176. MUNTANYES DEL CANIGÚ
176bis. MUNTANYES DEL CANIGÓ (variante de V&C)
177. AL BON MATÍ DE SANT JOAN (V&C) + Campos vierdes
178 + 178 bis. UNA MATINADA FRESCA (V&C)
179. VENTURA, VENTURA
180. LA BEPA
181. UN CARGOL SE PASSEJAVA (Saisset)

---

182. CONTREPAS (MUSIQUE SEULEMENT)

---

183. /1. JESUS CRIST LA PASSIO VOSTRA
184. /2. VARIANTE DE LA 183 (notations musicale)
185./ 3. EL PRIMER SOU VERGE I PURA
186./ 4. UNA MUNTANYA ESCARPADA
187./ 5. PUIX LO TECH VOS VISITÁ
188./ 6. SIGUEU NOSTRE PROTECTOR
189./ 7. HERMOSA MORENETA
190./ 8. DEU VOS SALVI MARIA
191./ 9. EN UNA FREDA MUNTANY DEL TERME DE ODELLÓ
192./ 10. VOSTRES PENES, VERGE
193./ 11. PUIX DE CRISTO SOU ESPOSA
194. /12. PUIX A DEU A CONQUISTAT
195./ 13. PUIX QUE ROSA MOLT SUAU
196./ 14. PUIX VOS SOU SANT SANS IGUAL
197. /15. GOIG DE SANT JOSEPH (+ imprimé goig de santa Rita)
198./ 16. A VOS MARTIR SINGULAR (+ imprimé goig sant Isidro)
199./ 17. ANIMES DEL PURGATORI (notation musicale)
200. / 18. ANIMES DEL PURGTORI (notation musicale)
201./ 19. ANIMES DEL PURGATORI (notation musicale)
202./ 20. IDEM (+ 2 imprimés de goigs)
203./ 21. GOIG DE LA SANC
204./22. GOIG DE ST SEBASTIA
205./ 23. GOIG DES DOLORS DE LA MARE DE DEU
206./ 24. GOIG DE ST GALDERIC
207./ 25. GOIG DEL ROSER (+ imprimé)
208./ 26. GOIG DE ST JOSEP

209./ 27. GOIG DELS OUS

210./ 28. GOIG DE LA SANC

211./ 29. DE LA FOSCURA

212./30. MAGNIFICAT DE NADAL

213./ 31. GOIG DE Nª Sª DEL CARME (+ imprimé)

214./ 32. GOIG DE ST GUILLEM (+ imprimé)

215./ 33. GOIG DELS OUS NOUS

216./ 34. CANTARELLES DELS GOIGS DELS OUS (+ 3 imprimés)

217. /35 NOSTRA CAMPANA FIDELS NOS MANA

218/219 // 36/37. A BETLEM AVUI ES NAT

220. /38. SALTEM I BALLEM LOS PASTORELLS (Parmentier/Petit)

221. / 39. D'HONT VENIU PASTORA ? (Parmentier/Petit)

222. /40 LO FILL DE MARIA EN BETLEM ES NAT (Parmentier/Petit)

La llegenda de Muhàmmad V i la lluna: una interpretació política

Jaume Camps Girona
Universitat Rovira i Virgili
jaume.camps@urv.cat

RESUM
Aquesta investigació té com objectiu analitzar una de les variants del relat «L'home de la lluna» del tipus 751E del catàleg d'Aarne, Thompson i Uther (ATU). Concretament la que es va produir al Marroc, una nit quan va aparèixer reflectida sobre la lluna plena la cara del rei Muhàmmad V del Marroc, les diferents versions que existeixen i com aquesta ens ha arribat a l'actualitat, fins i tot amb un altre protagonista de la política marroquina.*

El treball vol mostrar la relació que va existir entre la llegenda del monarca marroquí i la significació política que va tenir en un moment convuls per al país com foren els darrers anys del règim del Protectorat, imposat per França i Espanya, quan Muhàmmad V fou deportat primer a Còrsega i després a Madagascar.

Per tant, l'objectiu d'aquesta investigació és doble. D'una banda, entendre el context polític, social i cultural en què es va produir, i entendre el que va significar aquesta llegenda tenint en compte la tradició islàmica del país. I, de l'altra, veure com allò fou un element clau per a la consolidació de la figura de Muhàmmad V com un dels principals líders del moviment anticolonialista, al Marroc i en tot el Tercer Món, i en el nou estat, després de 1956, quan es va aconseguir la independència.

PARAULES CLAU
Marroc; Muhàmmad V; lluna; colonització; nacionalisme

Estudis de Literatura Oral Popular, núm. 10, 2021, 51–60 | DOI: 10.17345/elop202051-60
ISSN: 2014-7996 | http://revistes.urv.cat/index.php/elop

The legend of Mohammad V and the moon: a political interpretation

Abstract

This study analyses one of the variants of the legend "Man in the Moon", an example of type 751E in the Aarne, Thompson and Uther Catalogue (ATU), specifically, the version that originated when one night in Morocco the face of King Mohamed V of Morocco appeared reflected on the full moon. The study analyses the different versions that exist looks at how the legend has come down to us in the present, and compares it with another version featuring a figure from Moroccan politics.*

The study shows the legend's political significance during the turbulent final years of the French and Spanish Protectorates, when Mohamed V was deported first to Corsica and then Madagascar.

The study therefore has two aims. On one hand, it presents the political, social and cultural context in which the event is supposed to have taken place to determine what the legend meant in terms of the country's Islamic tradition. And on the other hand, it examines the legend's role as a key element in the consolidation of the figure of Mohamed V as one of the main leaders in the anti-colonial movement in Morocco and throughout the Third World, and as leader of the new state after independence was achieved in 1956

Keywords

Morocco; Mohamed V; moon; colonialism; nationalism

Rebut: 3/09/2021 | Acceptat: 22/10/2021

Introducció[1]

El 20 d'agost de 2020 l'actual rei del Marroc, Muhàmmad VI, pronunciava el tradicional discurs en honor del dia de la «Revolució del Rei i del Poble». Aquest parlament es realitza cada any en honor de la «Revolució del Rei i del Poble», que és com es coneix l'etapa final de la lluita per aconseguir la independència, quan les autoritats franceses deportaren l'avi del rei actual, Muhàmmad ibn Yússuf (Muhàmmad V), cosa que provocà una enorme indignació arreu del país i tingué el seu moment més àlgid al desembre de 1953, quan molts marroquins diuen que van veure un fet extraordinari que canvià la història política del país, accelerà els esdeveniments en la lluita per la independència i passà a formar part de la memòria històrica del país magrebí.

En aquell parlament per commemorar el 67è aniversari d'aquella fita esdevinguda durant els anys del Protectorat, el monarca Muhàmmad VI feia un paral·lelisme entre la lluita que van haver d'afrontar conjuntament el poble marroquí i el rei Muhàmmad V contra el colonialisme, amb el desafiament que vivia la societat marroquina amb la crisi de la Covid-19 d'aquell moment, i animava les generacions actuals de seguir els passos dels seus avantpassats.[2] Evidentment, Muhàmmad VI també apel·lava a aquells fets èpics de la història marroquina per reafirmar la seva figura, qüestionada per alguns sectors de població i zones del país, com les que representà el moviment de protesta del «Hirak» del Rif, que esclatà el 2017 (Moustaoui; Adil 2021: 225-230). Per tant, per entendre la dimensió política que ha tingut la llegenda de Muhàmmad V i la lluna, cal saber com i quan va sorgir aquesta llegenda.

1. La deportació del rei

El final de la Segona Guerra Mundial va obrir una nova etapa en la història de la humanitat, la de la fi dels imperis i l'inici de la llibertat, tal com deia la Carta de l'Atlàntic, publicada el 1941, en què s'afirmava que «tots els pobles tenen dret a escollir la forma de govern sota la qual volen viure» (Fontana 2011: 324). Ara bé, les potències colonials, com Espanya o França, en el cas del Marroc,[3] o Portugal amb altres territoris sud-africans, no estaven disposades a concedir la independència als seus territoris ocupats, mentre que els diversos moviments d'alliberament nacional no veien cap altre futur possible que no fos l'autodeterminació (Sánchez 1997).

En el cas del Marroc, els dos principals partits nacionalistes, l'Istiqlal, en el Protectorat francès, i el Partido de la Reforma Nacional, en la zona espanyola, iniciaren una campanya d'internacionalització de la seva causa per obtenir el suport

1 Aquest article forma part de la recerca del grup SBRLab-CECOS de la Universitat Rovira i Virgili.

2 «Discurso Real a la Nación con motivo del 67º aniversario de la Revolución del Rey y del Pueblo (texto íntegro)». Agence Marocain de Presse <https://www.mapnews.ma/es/discours-messages-sm-le-roi/discurso-real-la-naci%C3%B3n-con-motivo-del-67%C2%B0-aniversario-de-la-revoluci%C3%B3n> [data de consulta: juliol de 2021].

3 El 1912 Espanya i França pactaven la creació dels protectorats, l'espanyol al nord, al voltant de Ceuta i Melilla, i el francès, el més gran, al sud del país. El període colonial durà fins al 1956, quan el Marroc va recuperar la independència.

de la Lliga Àrab[4] i de l'ONU[5] i el 1951 crearen un front unitari, el Front Nacional Marroquí, per pactar les accions que es durien a terme (Rézette 1955: 191-192).

Paral·lelament, el soldà Muhàmmad V es va posicionar obertament a favor de la independència del país, donant el seu suport als militants nacionalistes de les dues zones del Protectorat, tot i les pressions rebudes per part de la Residència General francesa, que no acceptava el canvi de rol del monarca, el qual es va allunyar de la política reformista gal·la després de la Segona Guerra Mundial.[6] Però la situació es va radicalitzar quan el 19 de desembre de 1952 l'Assemblea General de l'ONU va aprovar un document sobre «la qüestió del Marroc» on, tot i que expressava la confiança en la política francesa, demanava que les dues parts negociessin «per a la creació d'unes institucions lliures per al poble marroquí».[7]

Mentrestant, en la zona francesa, la situació era cada cop més tensa i el nacionalisme augmentava els partidaris entre la classe treballadora de les grans ciutats com Casablanca, on al desembre de 1952, durant una vaga general en protesta per l'assassinat del sindicalista tunisià Ferhat Hached, els xocs entre policia i manifestants provocà desenes de morts (Anònim 1953). Per acabar amb les protestes i escapçar el moviment patriòtic, els francesos van detenir el monarca Muhàmmad V al palau reial de Rabat i el van deportar a l'illa de Còrsega i, posteriorment, a Madagascar, el 20 d'agost de 1953, i van nomenar un nou soldà, Muhàmmad ibn Arafa, que era parent de Muhàmmad V per part del seu avi, i tenia el suport d'algunes autoritats tradicionals de les zones rurals del país (González 2019: 356-357).

2. El rei i la lluna

Les notícies del desterrament es van estendre arreu del país i les mesquites, com en altres episodis de lluita del nacionalisme contra el colonialisme, tornaren a ser els epicentres de les protestes. Així, moltes de les oracions de la Festa de Pasqua es feren en nom del monarca i molts líders nacionalistes, com Abdeljalak Torres, de Tetuan, feren discursos en aquells edificis religiosos, seguits de manifestacions pels carrers, amb centenars de persones cridant: «Istiqlal! Istiqlal» (Independència! Independència!) (Velasco de Castro 2017: 132-133). I amb moltes mesquites buides perquè la gent no volia anar a pregar pel nou soldà imposat per França (Howe 2005: 82-83)

Davant d'aquella situació, els nacionalistes decidiren dur a terme una estratègia per tal de fer augmentar la tensió en tot el país i, així, forçar les autoritats

4 La primera missió nacionalista s'organitzà al desembre de 1945, quan, a partir d'una missió cultural autoritzada per l'Espanya franquista, dos membres de l'expedició l'abandonaren i iniciaren una gira per diferents estats àrabs. Archivo General de la Administración (AGA). (15) 13.1 81-2377.

5 L'11 de juny de 1947 s'obria l'oficina del Partit Reformista a Nova York i el primer representant en fou Mehdi Bennouna, que començà a denunciar el colonialisme espanyol i francès. «Les nationalistes nord-africains auraient-ils la sympathie du departament d'État américain?». *Le Monde*, 05/07/1947.

6 Department of State. «The Ambassor in France (David Bruce) to the Secretary of State, 17/11/1950», *Foreign Relations of the United States, 1950, The Near East, South Asia and Africa, Volume V: Policies of the United States toward the France Protectorate in Morocco.*

7 «La cuestión de Marruecos», A/RES/613(VII), Documentación de la ONU. Resoluciones aprobadas por la Asamblea General durante el 7º periodo de sesiones <https://undocs.org/es/A/RES/612(VII)> [data de consulta: setembre de 2019].

franceses per a la tornada de Muhàmmad V (Velasco de Castro 2017: 187-190). En aquell context també va néixer l'Exèrcit d'Alliberament Nacional Marroquí —amb base al Rif—, a imitació del Front d'Alliberament Nacional d'Algèria (Rézette 1955: 241).

Aquella decisió política duta a terme per França va fer créixer el descontentament entre la població i els actes de violència es van multiplicar arreu del país: artefactes explosius a les vies del tren, atacs a indústries i fins i tot un intent d'assassinat contra el soldà Mulay Arafa, l'11 de setembre de 1953.[8] I, en aquell context, es va produir un fet extraordinari, la visió de la cara de Muhàmmad V reflectida a la lluna plena.

Entre les diverses versions existents, segons les que va recopilar Muhàmmad ibn Azzuz Hakim, que fou secretari personal del líder nacionalista Abdelkhalek Torres, l'aparició de Muhàmmad V a la lluna va tenir lloc la nit del 5 al 6 de desembre. Segons les cròniques periodístiques que Azzuz Hakim transcriu, aquell dia, els ciutadans de moltes ciutats del Marroc miraren cap al cel i, en contemplar la lluna plena, hi van veure reflectida la cara del rei Muhàmmad V. Segons alguns testimonis que ho relaten en diferents entrevistes, aquella nit els marroquins sortiren al carrer i, en mirar la lluna plena, sorpresos, van contemplar com el satèl·lit tenia reflectida la cara del rei exiliat Muhàmmad V. Aquell fet va ser relatat per la premsa nacionalista el dia següent, com per exemple el diari del Partit Reformista *al-Umma*, que va publicar un dibuix de la cara de Muhàmmad V sobre la lluna, i explicava que fins i tot un diari alemany havia reproduït aquella imatge, com també ho va fer el noticiari egipci *al-Ajbar* (Azzuz Hakim; Azzuz Hakim 1990: 232-234).

Una altra versió dels fets fou la que van recollir Jean i Somone Lacouture, basada en el testimoni d'un dels soldats de la guàrdia negra del soldà, que explicà que una nit de finals d'agost, quan eren a la caserna de Méchouar, van veure a la lluna la cara de Muhàmmad V. Nerviosos per l'extraordinària visió, varen anar a veure les seves esposes tot dient: «—Hem vist el Sidna a la lluna! —Qui? —Sí, el Sidna, al-Malik ibn Yússuf, hem vist la seva cara a la lluna, com us veiem a vosaltres!».

Segons el que va explicar el mateix soldat, a l'endemà d'aquell fet van començar a arribar rumors a Palau que més gent havia vist aquell fenomen. I fins i tot tres setmanes més tard, un funcionari francès, al mercat de Tiznit, ciutat del sud del país, va veure el rei Muhàmmad V damunt d'un cavall blanc, juntament amb els seus fills, el príncep Hassan (el futur monarca Hassan II) i la princesa Aïxa (Lacouture; Lacouture 1958: 108). I, en darrer lloc, diuen que ja des del dia del seu desterrament, la cara de Muhàmmad V va començar a aparèixer a la lluna més d'un dia, cosa que feia que la gent recordés el monarca, tot i l'intent francès d'esborrar-lo de la memòria popular (Maarouf 2007: 104).

3. L'home de la lluna en el context de la lluita per la independència del Marroc

El relat que ens ocupa, l'aparició de la cara del rei Muhàmmad V a la lluna, es pot considerar, des del punt de vista de l'estudi del folklore, una llegenda, ja que narra uns fets extraordinaris en un espai de temps concret i el seu objectiu és donar pautes de conducta a la gent; en aquest cas concret, legitimar la figura del monarca i

8 «Moroccan Sultan Foils Car-Driving Assassin». *The New York Times*, p. 1 i 4.

evitar qualsevol canvi brusc, com podia ser una revolució, que fes que el monarca tingués un paper residual en el futur del país.

Segons la classificació de Linda Déegh, citada per Carme Oriol, aquest relat forma part del conjunt de llegendes considerades històriques, ja que els personatges que hi apareixen són personatges històrics que protagonitzen fets extraordinaris, i, evidentment, té una preeminència nacional (Oriol 2019: 20-23).

La llegenda del rei Muhàmmad V i l'aparició de la seva cara a la lluna s'emmarca també en el relat de «L'home de la lluna», present en rondalles d'arreu del món sota el tipus 751E* en el catàleg d'Aarne, Thompson i Uther, concretament en una de les seves variants adaptades al context islàmic. Com totes les històries d'aquesta categoria, té l'origen en un moment en el qual la lluna «brilla com el dia» i, quan les persones eleven la mirada, les ombres d'aquest satèl·lit fan que homes i dones hi vegin els seus somnis, esperances o pors (Cashford 2018: 267).

Fou Cels Gomis qui, entre finals del segle xix i inicis del segle xx, estudià diferents variants sobre el relat de «L'home de la lluna» (Gomis 1912). En les diferents edicions, Gomis publicà el material recollit durant els seus viatges per motius laborals sobre «les preocupacions y supersticions que respecte a la Lluna hi ha encara entre nosaltres»; ara bé, totes tenen en comú que, en la tradició cristiana, ésser representat a la lluna acostuma a tenir un vessant negatiu, ja que qui hi apareix cau en desgràcia per haver incomplert algun precepte religiós (Samper 2007: 139-158), com també passa en les llegendes franceses o, fins i tot, a la *Divina Comèdia* de Dant, on l'home de la lluna s'identifica amb Caïm (Cashford 2018: 268-269).

Pel que fa al món musulmà, la lluna té un altre significat i tractament. En el pensament islàmic, la lluna ha estat un objecte d'estudi per molts científics de l'època medieval i marca el calendari i la celebració de les festes religioses. En primer lloc, la tradició islàmica parla d'un episodi sobre Mahoma en què la lluna és la protagonista. Segons aquell text sagrat, el Profeta, davant de la incredulitat d'alguns ciutadans de la Meca, va partir la lluna. Aquest fet, partir la lluna, també apareix a l'Alcorà com un esdeveniment que precedeix el Dia del Judici Final (Campo 2009: 479). Alguns autors musulmans també expliquen històries que relacionen el profeta Mahoma i la lluna. La primera és la narrada per Jàbir ibn Samura, que explica: «vaig veure de nit el Profeta a la lluna; i el vaig contemplar mentre una toga roja cremava sobre d'ell i lloat sigui! Es veia més ferm que la lluna». I la segona, de Kab ibn Màlik deia: «quan fos que el Profeta es complaïa, el seu rostre brillava com la lluna, cosa que feia veure que ell estava complagut» (Klein 2008).

Ara bé, en el cas de les llegendes, el professor de folklore Hasan M. El-Shamy va catalogar algunes de les llegendes del món àrab on apareix la lluna en alguna de les seves variants, però cap no està relacionada amb la de «L'home de la lluna» (El-Shamy 2004). Per tant, l'aparició de la cara de Muhàmmad V al satèl·lit natural de la Terra té diversos vessants i un és el religiós. Segons la historiografia oficial, la dinastia alauita té els orígens en la figura d'Alí ibn Abi-Tàlib, gendre de Mahoma, els descendents del qual van arribar a la ciutat de Tafilalet (al sud de l'Atles) en el segle xvii procedents de Síria (Otazu 2019: 57-58). A més, el monarca del Marroc és «amir al muminin», és a dir, cap dels creients (Macías Amorrreti 2008: 65-66). El relat de Muhàmmad V i la lluna assimila la figura del rei amb el Profeta i, així, se sacralitzava la figura del rei Muhàmmad V, cosa que reafirmava la seva «Baraka» (protecció divina) (Casani 2018: 87), i passava a ser considerat una figura santa per a molta gent (Wellman 2004: 72-73), mentre que Mulay Arafa, encara que també

formés part de la dinastia alauita, no tenia la legitimitat religiosa, ja que no havia estat involucrat en cap episodi miraculós.

Pel que fa al vessant polític, això va fer créixer el mite de la figura del monarca i començava el que es va conèixer com la «Revolució del Rei i del Poble» i el convertia en el principal líder del nacionalisme, per davant del gran partit independentista, l'Istiqlal. Com l'exministre de Justícia marroquí Omar Azziman explicava en una entrevista realitzada el 1999: «jo formo part d'aquesta generació que va veure Muhàmmad V a la lluna», i fins i tot afegia: «vèiem Muhàmmad V per totes bandes, ja que no era al Marroc» (Morales 2002: 102). I, alhora, legitimava la seva figura davant de l'usurpador del tron, Mulay Arafa, que només tindria el suport dels francesos.

Quant als testimonis, són diversos. Com hem vist, alguns foren soldats, altres funcionaris i també hi va haver altres marroquins, alguns autors parlen de milions de persones (Casani 2018: 193). Ara bé, Alison Baker, que va estudiar la participació femenina en el moviment de resistència marroquí, afirma que la majoria de les persones que van veure Muhàmmad V a la lluna foren dones (Baker 1998: 193). D'una banda, que fossin dones estava relacionat amb el fet que elles eren les grans guardianes del manteniment de la identitat i els valors socials tradicionals marroquins i, per tant, ho transmetrien a les futures generacions. I, de l'altra, també ho relacionen amb l'inici de la participació femenina en el moviment d'alliberament nacional, que va tenir un paper molt actiu en la resistència armada. Jonathan Wyrtzen citava aquell episodi de la història com la clau per a la mobilització femenina, per reivindicar el paper de la dona marroquina en la lluita per la llibertat, ja que la historiografia tradicional havia ignorat les nacionalistes marroquines (2015: 245).

Amb aquells relats, que van tenir una gran repercussió arreu, Muhàmmad V no només es convertia en un heroi nacional —i fins i tot en un sant per a alguns marroquins—, ja que, com aquelles figures, també havia viscut un miracle (Tozy 2000: 31), sinó que, a més, es va convertir en un símbol per a tot el Tercer Món, que també lluitava per la seva llibertat (Howe 2005: 82). Com totes les llegendes d'aquesta categoria, la que ens ocupa té l'origen en un moment en el qual la lluna «brilla com el dia» i, quan les persones eleven la mirada, les ombres d'aquest satèl·lit fan que homes i dones hi vegin els seus somnis, esperances o pors (Cashford 2018: 267).

4. Les lectures actuals del mite

Després de la publicació de la notícia en diversos diaris el mes de desembre de 1953, la llegenda de l'aparició de la cara de Muhàmmad V a la lluna ha passat a formar part de l'imaginari col·lectiu marroquí, i ha marcat la visió que tenien i tenen els ciutadans del Marroc sobre la monarquia (Laroui 2007:23), fet que ha comportat que esdevingui un dels mites nacionals del nou estat del Marroc (Graiouid 2008: 154-155).

Com totes les llegendes, aquesta ha tingut diverses versions, i una és la que vol relatar les causes d'aquell fet extraordinari. Així doncs, podem llegir en alguns mitjans digitals que l'explicació lògica i racional d'aquell fet és que els militants nacionalistes van repartir imatges de la cara del monarca i digueren a la gent que la mirés fixament i que després aixequessin el cap i observessin la lluna.[9]

9 «Mohammed V, le Sultan sur la lune» <https://www.youtube.com/watch?v=oVsiKslYuD4> [data de consulta: juliol de 2021].

Aquesta versió també la va explicar l'artista Mounir Fatmi, que, en una exposició sobre la memòria postcolonial del Marroc, va presentar la foto del rei a la lluna, explicant com una imatge pot canviar de significat al llarg del temps.10 Ara bé, encara que aquesta versió es pot llegir en diversos espais d'Internet, no s'ha trobat documentada cap referència sobre aquest relat.

Després de la mort de Muhàmmad V el 1961, el tron va ser ocupat pel seu fill, Hassan II, que també va aprofitar el capital religiós del seu pare (Belal 2011: 74), i reivindicà la protecció divina de què gaudien els monarques alauites, quan explicà que va viure dos intents de cop d'estat, però que es va poder salvar gràcies a la providència divina (Casani 2018: 88).

Finalment, el 2003, la llegenda de l'home de la lluna va fer acte de presència en l'actualitat marroquina. Tot i que el relat tenia moltes similituds amb el de Muhàmmad V, tant el protagonista com el context eren diferents. En aquest cas, fou la cara d'Abdessalam Yassine la que va aparèixer reflectida a la lluna plena. Yassine era un inspector d'educació que el 1973 es va enfrontar, per primer cop, a la monarquia alauita, mitjançant una carta contra Hassan II (Tozy 2000: 56). Aquell intel·lectual, una de les principals figures de l'islamisme al Marroc i líder del partit Justícia i Caritat, va ser reclòs als anys setanta en un hospital psiquiàtric i, finalment, el 1990 va ser confinat en arrest domiciliari (Feliu 2004: 134). Durant aquell període en què es trobava tancat a casa seva, a la ciutat de Salé, concretament durant el 2003 —i , per tant, durant el regnat de l'actual monarca Muhàmmad VI—, es va dir que algunes dones varen veure la seva cara reflectida a la lluna plena, fet que també va consagrar el culte a la seva figura. I, com en el cas del Muhàmmad V, també eren dones les protagonistes de l'extraordinària visió. Altres versions també afirmaren que fou vist pregant a la mesquita d'aquella ciutat costanera (Zeghal 2011: 224-226).

Evidentment, com en el cas de Muhàmmad V, el fet de repetir el relat tenia una motivació política concreta, que era la de reivindicar la seva figura religiosa davant de la monarquia marroquina, que, encara que fos descendent del Profeta, era considerada allunyada dels preceptes de l'islam. I, tot i la repressió contra la seva figura, passava a convertir-se en un símbol de l'islamisme, i s'iniciava la repressió contra l'islam polític que ell representava (Feliu 2004: 135-136).

5. Conclusions

Com moltes llegendes històriques, la de l'aparició de la cara del rei Muhàmmad V a la lluna té les característiques comunes d'aquest tipus de relats, ja que el seu personatge principal és un rei protagonista d'uns fets extraordinaris (Oriol 2019: 19-20). La llegenda que s'emmarca en la temàtica de «L'home de la lluna» es veu influïda pel context social i cultural d'on es va produir. D'una banda, cal tenir en compte la visió islàmica de la lluna com un element molt important i lligat a un relat que explicava que Mahoma hi va aparèixer per convèncer els incrèduls de la ciutat de la Meca. Per tant, es feia un paral·lelisme entre el Profeta i el monarca, fet que posava en valor la legitimitat religiosa de Muhàmmad V, i es ressaltava la condició del monarca marroquí com a cap dels creients i posseïdor de la «Baraka».

10 *Morocco's Anti-Colonial "Moon King" Lives-Inside This Artist's Memory Vice* <https://www.vice.com/amp/en/article/wjqb44/moroccos-anti-colonial-moon-king-livesinside-this-artists-memory> [data de consulta: juliol de 2021].

I, de l'altra, en l'àmbit polític es convertia en un símbol de la llibertat en un moment de pugna de poder entre el gran partit nacionalista i l'Istiqlal.

Pel que fa a les versions, són diverses. Mentre que alguns testimonis van veure només la cara del rei en dies diferents, i, fins i tot, cada nit, durant el seu exili, un altre relat parla del fet que es va poder observar el rei damunt d'un cavall blanc amb els seus dos fills. I, sobre els testimonis, en molts casos es posa èmfasi en el fet que foren dones, símbol del manteniment de la identitat marroquina.

Per tot plegat, la llegenda de l'aparició de la cara de Muhàmmad V a la lluna tenia una clara intencionalitat política, ja que, encara que pot semblar anecdòtica, va consolidar la institució monàrquica en la figura del rei Muhàmmad V com un dels líders del nacionalisme i del nou estat del Marroc. Aquest fet va marcar l'imaginari col·lectiu del país fins al punt que el 2003 es va produir un fet semblant amb un altre protagonista que també tindria com a finalitat reivindicar la seva santedat.

6. Referències bibliogràfiques

ANÒNIM (1953): *Farhat Hached. Tunisian Labor Leader. Patriot. Martyr*. Nova York: The Tunisian Office for National Liberation.

BAKER, Alison (1998): *Voices of Resistance. Oral Histories of Moroccan Women*. Nova York: Sate University of New York Press.

CAMPO, Juan Eduardo (2009): *Encyclopedia of Islam*. Nova York: Facts On File.

CASANI HERRANZ, Alfonso (2018): «La estrategia política de al-Adl wa-l-Ihsane durante el reinado de Muhàmmad VI: un estudio del islam político en Marruecos a través de la sociología del poder». Tesi doctoral. Universidad Autónoma de Madrid.

CASHFORD, Jules (2018): *La luna. Símbolo de transformación*. Girona: Atalanta.

EL-SHAMY, Hasan M. (2004): *Types of the Folktale in the Arab World. A Demographically Oriented Tale-Type Index*. Bloomington: Indiana University Press.

FELIU, Laura (2004): *El jardín secreto. Los defensores de los derechos humanos en Marruecos*. Madrid: Los Libros de la Catarata.

FONTANA, Josep (2011): *Por el bien del Imperio. Una historia del mundo desde 1945*. Barcelona: Pasado & Presente.

GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (2019): *Historia colonial de Marruecos (1894-1961).* Còrdova: Almuzara.

GRAIOUID, Said (2008): «We Have Not Buried the Simple Past: The Public Sphere and Post-Colonial Literature in Morocco». *Journal of African Cultural Studies* núm. 20 (desembre): 145-158.

GOMIS, Cels (1912): *La lluna segons lo poble*. Barcelona: Tipografia L'Avenç i Massó, Casas i Cª.

HOWE, Marvine (2005): *Morocco. The Islamist Awakening and Other Challenges*. Oxford: Oxford University Press.

IBN AZZUZ HAKIM, Mohammad; Fauzia Ibn Azzuz Hakim (1990): *Mohammad V frente al Protectorado.* Rabat: Arabian Al Hilal.

KLEIN, Fernando (2008): «La representación de Mahoma: lo prohibido y lo permitido». *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas* núm. 20: 49-62.

LACOUTURE, Jean; Simonne LACOUTURE (1958): *Le Maroc a l'épreuve*. París: Éditions du Seuil.

MAAROUF, Mohammed (2007): *Jinn Eviction as a Discourse of Power. A Multidisciplinary Approach to Moroccan Magical Beliefs and Practices*. Leiden: Brill.

MACÍAS AMORRETI, Juan Antonio (2008): *Entre la Fe y la Razón. Los caminos del pensamiento político en Marruecos*. Alcalá la Real: Alcalá Grupo Editorial.

MORALES LEZCANO, Víctor (2002): *Diálogos ribereños. Conversaciones con miembros de la élite marroquí.* Madrid: UNED Ediciones.

MOUSTAOUI Srhir; Nur Adil GUTIÉRREZ (2021): «El Hirak del Rif: continuidad de las primaveras, idiosincrasia y prácticas discursivas». Dins Ignacio ÁLVAREZ-OSSORIO; Isaías BARREÑADA; Laura MIJARES (eds.): *Movilizaciones populares tras las Primaveras Árabes*. Madrid: Los Libros de la Catarata.

MUNMANY MUNTAL, Mireia (2017): *La gestió del patrimoni literari: Conceptualització i anàlisi comparativa dels models català i anglès*. Tarragona: Publicacions URV.

ORIOL, Carme (2019): «La llegenda, un dels grans gèneres del folklore narratiu». Dins Magí SUNYER; Emili SAMPER (eds.), *La llegenda*. Kassel: Edition Reichenberger, p. 7–22.

OTAZU, Javier (2019): *Marruecos el extraño vecino*. Madrid: Los Libros de la Catarata.

RÉZETTE, Robert (1955): *Les partis politiques marocaines*. París: Librairie Armand Colin.

SAMPER PRUNERA, Emili (2007): «Relacions entre gèneres etnopoètics: "L'home de la lluna"». Dins Caterina VALRIU; Joan ARMANGUÉ (eds.): *Els gèneres etnopoètics. Competència i actuació*. Càller: Arxiu de Tradicions de l'Alguer, p. 139-158.

SÁNCHEZ CERVELLÓ, Josep (1997): *La descolonización y el surgimiento del Tercer Mundo*. Barcelona: Hipòtesi.

TOZY, Mohamed (2000): *Monarquía e Islam político em Marruecos*. Barcelona: Edicions Bellaterra.

VELASCO DE CASTRO, Rocío (2017): *El Protectorado español en Marruecos en primera persona. Muhammad Ibn Azzuz Hakim.* Cáceres: Universidad de Extremadura.

WYRTZEN, Jonathan (2015): *Making Morocco. Colonial Intervention and the Politics of Identity*. Ithaca: Cornell University Press.

ZEGHAL, Malika (2008): *Islamism in Morocco: Religion, Authoritarism and Electoral Politics*. Princeton: Markus Wiener Publishers.

Entre formes narratives, croyances et rituels : la légende dans le folklore grec contemporain

Marianthi Kaplanoglou
National and Kapodistrian University of Athens
mkaplanog@phil.uoa.gr

Résumé
Dans la tradition orale grecque, la légende manifeste sa présence à plusieurs niveaux de l'expression populaire. A partir de la collection des Légendes *(Paradosis) de Nikolaos Politis (1904) et du* Catalogue des Contes Merveilleux Grecs *de Georgios Megas (publié dans FF Communications No. 303) d'une part, d'un corpus de récits recueillis au cours de mon travail de terrain, de l'autre, j'étudierai certains aspects de la formation et de la transmission des légendes par les narrateurs grecs, surtout leur tendance à la formation de récits hybrides. Dans la première partie de l'article, la théorie des genres narratifs est présentée, contribuant à percevoir la littérature orale comme une forme de création aussi variée que les événements communicatifs et les contextes sociaux où elle s'insère. Dans la deuxième partie, la légende, comme genre, est étudiée selon ses aspects narratifs, tels qu'ils sont perçus, créés et transmis par les narrateurs de la Grèce contemporaine. Trois récits oraux spécifiques sont présentés: deux provenant d'un milieu rural, « L'homme en quête de son épouse disparue » (ATU 400) + raconté parmi les bergers de l'île de Naxos (dans la mer Égée) et « La bonne fille et la mauvaise fille au moulin » (Megas 480B), raconté parmi les femmes dans les veillées de filage dans les communautés de la Grèce du nord (Macédoine et Thrace), tandis que la troisième narration, « Saint Pha- nourios et sa mère » (ATU 804) est diffusée en milieu urbain parmi ceux qui pratiquent la coutume de phanouropita. L'étude est limité uniquement aux récits oraux.*

Mots-clés
légende ; genre narratif ; événements communicatifs et contextes sociaux de la narration en Grèce ; milieu rural et urbain ; récit hybride

Between narrative forms, beliefs and rituals: the legend in contemporary Greek folklore

Abstract

In Greek oral tradition, legends manifest themselves in diverse communication practices. From the collection of Legends *(Paradosis) by Nikolaos Politis (1904) to Georgios Megas'* Catalog of Greek Magic Folktales *(published in FF Communications No. 303), and including a corpus of stories collected during my own fieldwork, this paper studies the formation and transmission of legends by Greek folk narrators and in particular their tendency to form hybrid stories. In the first part of the paper, the theoretical framework draws on folkloristic theories of narrative genres, thus helping to show oral literature not as a series of fixed and isolated texts but as a form of creation as varied as the communicative events and the social circumstances in which they emerge. In the second part, the concept of the legend is studied on its own generic terms, as perceived, created and transmitted by folk narrators in contemporary Greece. Four specific oral narratives are presented: three from a rural milieu, namely "The Man on a Quest for His Lost Wife" (ATU 400) and "The Trickery of Charon (ATU 821A */ Megas 821C *)" as told among the shepherds of the island of Naxos (Aegean Sea) and "The good girl and the bad girl at the mill" (Megas 480B) as narrated among the women of Northern Greece (Macedonia and Thrace), while the fourth, "Saint Phanourios and his mother" (ATU 804) is heard mostly in urban settings, among those who practice the custom of phanouropita. The study is limited to the primary context of orality in relation to the social, cultural and religious context of recitation.*

Keywords

*legend; narrative genre; communicative events and social contexts of narration in Greece; rural and urban settings; hybrid narratives; ATU 400; ATU 821A * / Megas 821C *; AT / Megas 480B; ATU 804*

Resum

En la tradició oral grega, la llegenda es manifesta en diverses pràctiques de comunicació. Aquest article estudia, a partir de la col·lecció de Llegendes *(Paradosis) de Nikolaos Politis (1904) i del* Catalog of Greek Magic Folktales *de Georgios Megas (publicat a FF Communications núm. 303), així com d'un corpus d'històries recollides durant el meu treball de camp, la formació i transmissió de llegendes pels narradors populars grecs, especialment la seva tendència a la formació d'històries híbrides. A la primera part de l'article, el marc teòric parteix de les teories folklorístiques dels gèneres narratius, que contribueixen a veure la literatura oral no com una sèrie de textos fixos i aïllats, sinó com una forma de creació tan variada com els esdeveniments comunicatius i les circumstàncies socials en què es troben inserits. A la segona part, la llegenda s'estudia segons els seus propis termes genèrics, tal com es percep, crea i transmet pels narradors populars de la Grècia contemporània. Es presenten tres narracions orals específiques: dues provinents d'un entorn rural, «L'home que busca la seva dona perduda» (ATU 400) + «El truc de Caront (ATU 821A * / Megas 821C *)» tal com es narra entre els pastors de l'illa de Naxos (mar Egeu) i «La noia bona i la dolenta al molí» (Megas 480B) segons es narra entre les dones que giraven al nord de Grècia (Macedònia i Tràcia), mentre que la tercera, «Sant Phanourios i la seva mare» »(ATU 804) circula principalment en entorns urbans, entre els que practiquen el costum de* phanouropita. *L'estudi es limita al context primari de l'oralitat en relació amb el context social, cultural i religiós de la recitació.*

Paraules clau

*llegenda; gènere narratiu; esdeveniments comunicatius i contextos socials de narració a Grècia; entorns rurals i urbans; narracions híbrides; 400 ATU; ATU 821A * / Megas 821C *; AT / Megas 480B; ATU 804*

Rebut: 21/06/2021 | Acceptat: 30/07/2021

1. Introduction : outils de recherche[1]

La recherche folklorique sur la tradition populaire grecque et sur ses agents montre la diversité des modes d'appropriation des récits oraux suivant les groupes sociaux dans les multiples circonstances de la vie privée ou publique. Le recensement et le classement de l'énorme masse des versions orales comme travail de base pour la recherche, est dévolu au projet ambitieux du catalogue des contes populaires des diverses régions hellénophones par Georgios Megas à qui Nikolaos Politis a assigné la classification des récits populaires dans une perspective historico-comparative, selon le système international de classification du catalogue international proposé par Antti Aarne en 1910. En s'appuyant de façon délibérée sur des versions réelles et nombreuses – ainsi en se situant plus près de la vie du conte (Bru 2017 : 19), ce système se départ du concept du conte-type qui est un schéma narratif particulier dans lequel s'organisent en séquences les épisodes et motifs caractéristiques d'un thème. Comme l'index typologique international, le catalogue grec fournit des références aux éditions critiques des contes, aux manuscrits inédits et aux archives. Néanmoins Megas se était confronté aux traditions vivantes et la rédaction du catalogue allait de pair avec le recueil des récits oraux et la construction des archives (la Société Hellénique de Laographie, le Centre De Recherches Du Folklore Hellénique de l'Académie d' Athènes, le Centre d' Etudes d'Asie Mineure, les archives constitués dans des milieux universitaires etc.).

La classification de Megas est reprise et adaptée par Anna Angelopoulos, Aigli Brouskou et un équipe de collaborateurs (durant les années 1987 à 2012) sous la direction de Michalis Meraklis selon des critères nouveaux de classification de la recherche comparative sur les récits de transmission orale établis par :

- *Le Conte Populaire Français* par Paul Delarue et Marie-Louise Tenèze.
- La troisième révision du catalogue international, *The Types of International Folktales*, par H. J. Uther.
- L'approche précise des thèmes et motifs des récits populaires fournie par l'*Enzyklopädie des Märchens*.
- Les rencontres du Groupe de Recherche Européen sur les Narrations Orales/ European Research Group on Oral Narratives (GRENO/ERGON) qui tout en la mettant en question, travaille avec la classification de ATU (Aarne–Thompson–Uther).

Certes tout système de classement est en partie arbitraire (Simonsen 2005 : 358). Un catalogue, même si il comprend des centaines des variantes d'un récit, transmet une image figée des pratiques sous forme de textes isolés de leur contexte d'énonciation. De nombreux récits oraux représentent des écarts par rapport aux textes « canoniques », mais le problème est évidemment du coté des chercheurs et non du coté de la tradition (Shojaei Kawan 2011a : 297-301). Dans la transmission orale, un récit peut engendrer des variantes qui ne se conforment pas aux cadres d'une typologie bien restreinte au vu de réalité constatée. Les micro-données de la recherche de terrain montrent la tendance des narrateurs populaires à recréer en permanence le matériau traditionnel. Cependant cette tendance « centrifuge » des narrateurs, comme l'a appelée Michalis Meraklis, « est exprimée d'une façon

1 Je voudrais remercier Josiane Bru pour son aide précieuse concernant la rédaction en français de cet travail.

dialectique, comme contrepoids d'une autre tendance bien connue, celle de la soumission des narrateurs aux éléments de la forme principale » (Meraklis 1976 : 267). Néanmoins les choix individuels de chaque narrateur au contexte « primaire » qui est celui de l'oralité, montrent que toutes les variantes d'un conte ne sont pas seulement cumulatives (ajoutant de la précision l'une à l'autre) ou complémentaires (comblant les lacunes d'autres versions) mais aussi il est très probable qu'elles s'excluent mutuellement (Simonsen 1998: 211). La révision du catalogue international par Hans-Jörg Uther ainsi que les catalogues nationaux ou régionaux constituent une tentative de mettre les catégories génériques formulées par les chercheurs à l'épreuve de la recherche empirique.

Ces observations reflètent une autre différenciation par rapport aux conceptions des genres ethniques, c'-est-à-dire les genres internes d'une culture (« emic method ») et genres dans le sens de types analytiques communs dans toutes les cultures, donc globaux, définis par les chercheurs (« etic method »). On a posé la question de savoir si la terminologie utilisée était seulement un outil, créé artificiellement pour faciliter la recherche (genres idéaux), ou si elle reflétait des genres fonctionnels dans une tradition populaire vivante (genres réels). On renvoie surtout au débat théorique entre Dan Ben-Amos et Lauri Honko. Ben-Amos souligne que les textes folkloriques et leur performance ont leur subjectivité culturale spécifique, c'-est-à-dire qu'ils constituent une réalité codifiée culturellement, dont les schémas répétés, les régularités et les règles sont des constructions culturelles, non académiques. De ce fait, les genres du folklore ne sont pas des utopies ou des constructions analytiques mais des catégories cognitives sociales du discours, émergeant dans des pratiques locales. Autrement dit, des conventions génériques auxquelles une expression culturelle est soumise existent et elles sont liées à une culture spécifique. Ben-Amos suggère donc que la terminologie et les catégories utilisées par les acteurs de la transmission eux-mêmes sont la seule base possible pour la recherche (Ben-Amos 1969 ; Ben-Amos 1992). Pour Honko les catégorisations nominalistes créés par les chercheurs sont essentielles pour la recherche, mais ces catégorisations doivent être continuellement adaptées aux matériaux empiriques, pour se tenir aussi proche que possible d'un système de genres réaliste (Honko 1989).

En outre, les récits oraux n'existent pas seulement dans les versions enregistrées telles qu' on les trouve dans les archives ou telles qu' elles sont récitées dans les performances, en présence d'un public, mais surtout, comme l'écrit Dell Hymes pour les contes populaires, ils existent surtout en dehors des actes de parole, dans la pensée de leurs narrateurs, qui les retiennent et continuent d'y réfléchir en rapport avec leur expérience quotidienne (Hymes 2000 : 11).

2. La légende dans la tradition narrative grecque

Contrairement au conte, que les narrateurs grecs distinguent comme genre narratif en utilsant plusieurs termes (selon la région), il n'y a pas de terme spécifique pour désigner les légendes dans la terminologie locale. On les nomme contes [*paramythia*] (si les aspects fictifs et narratifs du récit dominent) ou bien histoires (en grec le mot *historia* - histoire désigne aussi bien un événement du passé qu'un récit de fiction). Selon le témoignage d'une narratrice : « ce n'était pas une histoire, c'était quelque chose de vivant ».

Des approches théoriques aussi mettent l'accent soit sur l'aspect de plausibilité de ce genre narratif, soit sur ses caractéristiques stylistiques visant à donner de la crédibilité à son contenu. Linda Dégh et Andrew Vázsonyi soulignent qu'il existe des modèles différents de réaction à la même situation narrative, selon les auditeurs qui participent (Dégh et Vázsonyi 1975 ; Dégh et Vázsonyi 1976). La façon dont les narrateurs populaires perçoivent ces récits reste donc ambiguë : Dans plusieurs cas, la légende est une histoire crédible, liée à la foi religieuse, au surnaturel ou à des idées philosophiques ou morales (Avdikos 2013). Dans certains cas, les légendes ne sont pas vraisemblables et elles sont racontées comme des histoires réalistes drôles. Un certain nombre de récits collectés plus récemment dans les îles de la mer Egée (Kaplanoglou 2002 : 246-247) décrit exactement comment la peur métaphysique liée à la croyance aux légendes a été exploitée par les hommes les plus courageux du village (qui, par exemple, se déguisaient en fantômes pour visiter les filles qu'ils aimaient sans être dérangés). Mais du point de vue de la structure dramatique de la légende, même dans les versions les plus démystifiées ou même humoristiques, ces récits reflètent l'idée d'une aliénation dramatique de l'individu provoquée par l'expérience du numineux (Lüthi 1943).

Ainsi, la légende peut – même de nos jours – se transformer, s'amplifier ou disparaître. Ces récits ont pu survivre hors du cadre mental de la communauté villageoise traditionnelle qui pouvait activer leur statut légendaire, en changeant leur statut référentiel : c'-est-à-dire en se référant au passé en non plus au présent (Kontaxi 2010). Ainsi les gens qui ont quitté leurs villages pour aller vivre en ville, en suivant les mouvements d'immigration domestique en Grèce pendant les années 1950 et 1960, disent qu'ils voyaient des êtres surnaturels dans leurs villages mais qu'ils ne les voient plus dans les métropoles contemporaines. Leur remarque exprime une opposition entre la société traditionnelle et la société moderne d'un point de vue éthique : dans le passé les hommes des villages étaient « purs », honnêtes, c'est pourquoi ils voyaient les êtres du monde surnaturel : cette distinction entre le bien et le mal (les humains étant du côté du bien, les êtres surnaturels étant le plus souvent du côté du mal) n'existe plus pour les gens de la ville ; le citadin, devenu lui-même mauvais, a chassé ces représentations du mal en dehors de l'humain.

Généralement une légende ne reste pas isolée mais se mêle à d'autres expressions populaires participant d'un système interprétatif du monde. Par rapport à la collection des *Légendes* de Politis et au *Catalogue National des Contes Grecs*, les nouvelles micro-données collectées plus récemment dans plusieurs localités différentes montrent certaines tendances dans l'art narratif traditionnel qui ont influencé aussi le statut de la légende : dans ce cadre nous étudierons la tendance des narrateurs locaux à former des récits hybrides.

*2.1 Entre la légende et le conte : « L'homme à la recherche de son épouse disparue » (ATU 400) et « La ruse de Charon » (ATU 821A */ Megas 821C *) chez les bergers de Naxos*

Premièrement, cette tendance à l'hybridation se manifeste dans l'adaptation locale d'un conte merveilleux où certains narrateurs substituent à la fin heureuse du conte, celle, tragique, d'un récit légendaire. Ces associations renforcent l'aspect légendaire d'un récit, qui ordinairement n'avait pas ce caractère. C'est le cas

d’un conte merveilleux très répandu (ATU/Megas 400) connu par les bergers des communautés villageoises de l’île de Naxos dans les Cyclades de la mer Egée. L’introduction du conte renvoie à un pacte pastoral imposé entre père et fils : « Il était une fois une famille pauvre et cette famille avait un fils. Quand le garçon grandit un peu, son père lui donna quatre moutons et lui dit : ‘Prends-les, va à la montagne et laisse-les brouter, et si tu ne parviens pas à avoir cent moutons, ne reviens jamais à la maison’ » (Kaplanoglou 2004 : 57).

L’introduction du conte local ressemble à l’introduction bien connue du conte-type ATU/Megas 400 avec le thème des oiseaux-femmes (cygnes, dans les récits d’Europe occidentale), surpris par le héros au moment où ils se baignent: ici, l’introduction consiste également en une légende très connue en Grèce : un garçon faisant paitre ses vêtes dans son « mitato » (la pâture d’un berger) rencontre les « neraides » (fées qui sont également décrites comme des démons ailés) : « Le garçon a pris les quatre moutons et est parti, il est allé à la montagne et les a laissés paître. Lors de sa première soirée là-bas, au coucher du soleil, trois fées apparurent devant lui. Elles lui ont demandé de tuer un des moutons. Que pouvait faire le garçon? Il a abattu et fait cuire le mouton, elles l’ont mangé puis elles ont commencé à danser jusqu’au coup de minuit. À minuit, elles ont disparu et le jeune garçon s’est retrouvé avec trois moutons » (Kaplanoglou 2004 : 57-58).

Cela est répété encore deux fois, jusqu’ à ce que le jeune homme, grâce au conseil d’un vieillard, parvienne à épouser la plus belle d’entre elles en l’embrassant (ou dans d’autres versions en volant ses vêtements). La fée suit son mari dans le monde des humains, à condition que chacun va respecter le tabou de silence. Mais la mère du héros l’oblige à parler en menaçant de jeter son enfant au feu, alors elle disparaît en laissant message à son mari qui devra la chercher dans « les montagnes de verre, les plaines d’os ».

Celui-ci, au cours d’une aventure épique, parvient à ce pays magique et ils vivent heureusement sans vieillir. Mais le mari devient nostalgique de son village. Sa femme lui donne la permission d’y rentrer avec son cheval ailé à condition que quoi qu’il voie, il ne descende pas de son cheval.

> Il se rendit dans son village et le trouva désert et abandonné. Il passa devant la tombe de sa mère et vit qu’elle était recouverte des herbes. Mais bien qu’il veuille descendre et la nettoyer, l’ordre de sa femme était clair : « Ne descends pas du cheval. » Alors qu’il s›apprêtait à rentrer, il vit un vieil homme qui tentait en vain de soulever un énorme sac sur son dos.
>
> « Jeune homme, dit-il, pourriez-vous m’aider à soulever ce sac, s’il vous plaît? »
>
> « Je ne peux pas, mon vieux, je suis pressé », répondit-il.
>
> « Vous pouvez rester sur votre cheval, il faut juste étirer votre petit doigt et m’aider à le balancer sur mon dos ».
>
> « Dans ce cas, d’accord », dit-il.
>
> Alors il tendit son petit doigt pour l’aider, le vieil homme l’attrapa et le jeta à terre.
>
> Puis le vieil homme ouvrit le sac et dit :
>
> « Voyez-vous ce qu’il y a dans ce sac? »
>
> « Oui, c’est plein de chaussures abîmées ».

> « Ce sont toutes les paires de chaussures que j'ai usées à ta recherche. Je suis Charon et tu es le seul homme à m'avoir échappé jusqu'à présent. Mais maintenant ton heure est venue » (Kaplanoglou 2004 : 62-63).

Nous avons ici le conte-type ATU 821A * « La supercherie du diable sépare les couples mariés et des amis » / Megas 821C *, qui dans le folklore grec prend la forme d›une légende sur le stratagème de Charon (Mort), qui parvient par la ruse à prendre la vie du héros. Ainsi, la fin heureuse du conte merveilleux est remplacée par un dénouement tragique, comme dans les légendes. En outre, le récit est caractérisé par des éléments de localisation : les narrateurs utilisent des idiomes locaux, des noms issus de la terminologie locale (par exemple ceux des vents dans la mer Egée), cadres et toponymes locaux (c'-est-à-dire des références aux lieux réels proches de leur communauté), des formules stéréotypées, d'introduction ou de conclusion et des références aux caractéristiques de leurs auditeurs, leurs données personnelles, leurs professions et activités.

Cette histoire hybride, d'une diffusion géographique limitée, connue parmi les communautés pastorales de Naxos montagnard, contient également une inversion : le conte merveilleux initial traite des problèmes d'un couple non homogène (il s'agit du motif T91 « Unequals in love » dans le *Motif Index of Folk-Literature* de Stith Thompson) ; une fille magique ou enchantée (ailée comme une divinité ou sous forme d'un animal) et un héros humain traversant l'autre monde (dans notre version : « les montagnes de verre, les plaines d'os ») pour retrouver sa femme ; mais dans l'histoire actuelle, le problème ontologique du héros lui-même se superpose à l'histoire d'amour du début. Le héros tente constamment de revenir de « l'autre monde » (représenté d›abord par le « mitato », un lieu hors du village, ensuite par le pays magique de sa femme) dans son village natal, mais quand finalement il y parvient, c'est seulement la mort qu'il rencontre.

L'isolement des bergers par rapport à la vie communautaire et familiale est un trait constant des villages pastoraux traditionnels. Les jeunes gens, même les enfants, dès le plus jeune âge, passaient longtemps dans des logements temporaires hors du village, pour garder du bétail, ce qui atténuait leurs liens avec la communauté. Ce problème est aussi mentionné dans la littérature néohellénique. Comme Georgios Drosinis, un poète grecque, écrit, en 1882, se référant à un village d'une autre île égéenne, Eubée : « Jusqu'à l'âge de 12 ans, les garçons et les filles ne demeurent presque jamais dans le village. Ils ne viennent que très peu tous les lundis soirs pour prendre de la nourriture. Le reste des journées, ils traversent des forêts et des canyons avec leurs troupeaux. Leur seul plaisir est de jouer de la flûte ou de la lyre ».

Le problème principal concerne donc les activités d'élevage, qui obligent le héros humain à une longue période d'isolement, hors de sa communauté. Au niveau local spécifique, les narrateurs semblent quitter le schéma narratif ordinaire au profit du cadre interprétatif d'une collectivité restreinte. D'une part, cette combinaison de deux genres narratifs renforce la véracité profonde du conte merveilleux par l'imposition d'une fin qui n'est pas heureuse, d'autre part, elle accentue les aspects narratifs et fictifs de la légende en l'intégrant dans un récit plus élaboré. De ce fait, la légende est moins perçue comme une histoire vraisemblable et se rapproche de la fiction.

2.2 Entre la légende et la parodie : « La bonne fille et la méchante fille au moulin » (AT 480B) dans les cercles féminins de filage en Grèce du Nord

Jusqu'aux années 1950-1960, les milieux sociaux privilégiés de diffusion des traditions narratives étaient en Grèce, comme ailleurs, les assemblés féminines des *nichteria*, c'-est-à-dire, des veillées nocturnes (*nichta* = nuit) pour l'exécution d'un travail féminin collectif comme le filage. Ce travail était accompli pour la préparation de son propre trousseau, soit pour la préparation des trousseaux d'autres filles. La dot d'une jeune femme (dont le trousseau fait partie) attestait de sa force productive ainsi que de son statut social (Meraklis 2000 : 24-45 ; Bada 2002 : 28 ; Korre-Zografou 2004-2010 ; Korre-Zografou et Olymbitou 2003). Le filage était souvent accompagné par des narrations (se référant symboliquement aux tâches féminines et ayant comme but de transmettre la sagesse des femmes plus âgées aux plus jeunes) et aussi par des pratiques coutumières de divination concernant par exemple le choix d'un mari. Les héroïnes des contes populaires grecs illustrent souvent les valeurs féminines traditionnelles, comme leur habilité au filage (Olsen 1999).

Un des récits associé, selon les témoignages, avec ces cercles est la légende suivante dont je donne ici le résumé :

> Une belle-mère envoya sa jolie belle-fille au moulin pendant la période de Dodecaimero (les douze jours de Noël à l'Épiphanie) pour que les *kalikantzari* l'emportent. En suivant le conseil des divers animaux qu'elle a traités avec gentillesse, l'héroïne demanda aux *kalikantzari* – qui veulent l'épouser – diverses choses dont une épouse a besoin (des habits, des bijoux, de l'or, une couronne de fleurs, un prêtre et des chantres etc.) : de cette façon, elle les retarde en leur demandant de lui raconter « les supplices du lin ». L'aube arrivant, ces créatures furent obligées à partir. La fille s'échappa du moulin, cachée dans la selle d'un animal, poursuivie par les *kalikantzari*. Mais ceux-ci furent repoussés par les villageois avec des flambeaux et eurent très peur. Inversement, la fille méchante se comporta durement avec les *kalikantzari*, qui la tuèrent, ou bien elle retourna à la maison consumée par des démons.

Il s'agit d'un conte appartenant au cycle des contes de la bonne et de la mauvaise fille (Roberts 1958), défini par le catalogue international (ATU) comme conte-type 480 qui comprend plusieurs sous-types. La tradition narrative grecque se differencie par rapport aux schémas internationaux. On trouve donc dans le catalogue de Megas la série des sous-types suivant : 480 The Kind and the Unkind Girls, *480 The Two Old Women and the Twelve Months, 480B The Good Girl and the Bad Girl at the Mill, 480C* The Good Brother and the Bad Brother, 480D The Three Brothers, *480D Tales of Kind and Unkind Girls et 480E The Cats. Le sous-type 480B dans le catalogue grec, que nous étudierons correspond au soustype ATU 480A Girl and Devil in a Strange House dans le catalogue international (Uther 2011/vol.1 : 283-284). Cet écotype grec, bien qu'il soit classé parmi les contes merveilleux, est raconté pendant sa performance comme une légende associée aux croyances populaires sur les *kalikantzari*, les êtres qui visitent les humains pendant la période entre Noël et l'Épiphanie. Sa diffusion géographique,

selon les données du catalogue du conte grec, mais également selon les témoignages plus récents, comporte principalement la Grèce Centrale et la Grèce du Nord (Thrace, Macédoine, Thessalie et Épire).

Il y a des éléments internes et des éléments externes des récits qui montrent une association avec les groupes féminins de filage : en ce qui concerne les éléments internes, le conte se trouve en conformité avec les activités professionnelles, surtout féminines, des populations pastorales de ces endroits territoriaux et le rôle important du filage dans un contexte d'auto-subsistance productive de la famille élargie.

En fait, dans certaines versions, les aspects réels s'accentuent au détriment des aspects fictifs ou merveilleux. Dans une variante de la ville de Velvendo (Macédoine Occidentale), « la marâtre punirait l'orpheline, la mettrait à tricoter pendant la nuit avec les aiguilles pour faire des chaussettes, pour tricoter des vêtements, elle n'allumait pas la lumière, elle tyrannisait la petite orpheline". Si on fait abstraction des personnages stéréotypés du conte, l'histoire fictive correspond à la réalité: parmi les communautés nomades et agro-pastorales de la Grèce Centrale et de la Grèce du Nord, le tissage des femmes, comme mode de production de biens, était crucial dans un système économique dont la famille élargie formait la base. Selon le témoignage d'un narrateur du village de Mellissourgoi (Mont Tzoumerka), dans les familles semi-nomades pastorales de cet endroit de la Grèce centrale « la belle-mère avait l'obligation de faire lever ses belles-filles très tôt pendant la nuit pour qu'elles commencent le tissage ».

Dans quelques versions le motif introductif de la méchante marâtre n'apparaît plus et l'héroïne est simplement une jeune fille retournant tard à sa maison parce qu'elle vient d'une veillée de filage. Une narratrice de Phylacto (village en Thrace) raconte:

Une fille est revenue tard du *nichteri*. Les *kalikantzari* l'emportent, ils la conduisent près d'un puits. A leur question récurrente 'Maro, veux-tu devenir notre jeune épouse?' la fille répond en demandant successivement une belle robe, des chaussures, des flouria (pièces de monnaie d'or), une ceinture d'argent, des bracelets, des anneaux et des pantoufles à porter le lendemain matin ; les *kalikantzari* apportent tous ces cadeaux en demandant chaque fois: 'regarde-toi Maro dans le reflet du puits?' Et Maro se reflétai dans le puits. De cette façon, Maro a essayé de tromper les *kalikantzari* jusqu'à minuit lors que le coq chante (quand le coq chantait, ils partent) sinon ils allaient noyer Maro dans le puits. En effet, le coq chante, et Maro est échappée, elle s'enfuit et elle arrive à la maison toute décorée.

Au-delà d'éléments internes, des éléments externes des récits montrent leur association avec les groupes féminins de filage : certains narratrices témoignent qu'elles ont appris cette histoire pendant leur enfance, dans les veillés de filage. La narratrice de Phylacto (Thrace) raconte: « Les femmes se sont rassemblées avec les fuseaux au *nichteri*, elles m'ont dit parce que j'étais petite, 'assieds-toi, ma petite fille, ne va et ne reviens pas tard, parce qu'ils t'emporteront et tu diras je veux ceci et cela...' ».

Tandis qu' une narratrice de Velvendo raconte : « Je vais vous dire un conte que ma mère me disait quand nous faisons des *nichteria*, quand nous brodaient, quand nous avons cueilli le maïs, quand nous avons cardé la laine ». Le témoignage d'une narratrice de Thessalie est semblable : « Pendant que les femmes

faisaient le *nichteri*, je me suis assise là aussi parce que j'étais petite, elles étaient toutes heureuses. Ma tante m'a dit : 'assieds-toi, ma petite fille, je vais te dire un conte'. Elles filaient et elle disait : 'ne reviens pas tard, ne va pas chez tes amis parce qu' il y a les *kalikantzari*, ils te prendront...' ».

L'épisode initial de la légende grecque présente des analogies avec l'épisode initial du conte-type international (ATU 480) : le moulin ou le puits, les lieux alternatifs de la rencontre menaçante avec les *kalikantzari*, sont, malgré leurs rapports avec les activités productives, des espaces aquatiques associés au surnaturel et au monde souterrain. Pareillement, dans le conte-type 480, une jeune fille tombe au fond d'un puits où elle laisse tomber son fuseau et saute dedans pour le retrouver et elle arrive dans un autre monde. Plus conformément à la forme d'une légende, la jeune fille de la version de Thrace, retournant chez elle d'un *nichteri* (donc probablement gardant son fuseau), ne tombe pas dans le puits mais elle se reflète dans l'eau du puits avec la robe de la jeune mariée que les êtres cthoniens procurent pour elle : respectivement la jeune fille du conte-type 480 reçoit des richesses de l'être surnaturel qui se trouve dedans, elle devient très belle et rentre chez elle habillée d'une belle robe.

Selon Francisco Vaz da Silva, dans son étude du conte des frères Grimm *Frau Holle* (KHM 24), la chute dans un puits est associée avec « une phase de sang ». Dans la version des frères Grimm, la jeune héroïne file près d'un puits jusqu'à ce que ses doigts saignent. Sa quenouille poisseuse et tachée de sang lui échappe des mains et tombe au fond du puits. La fille la suit. En tombant, elle s'évanouit, elle finit dans un monde souterrain et elle se retrouve dans une prairie avec des milliers de fleurs. Là, elle sauve des pains d'être brûlés au four chaud et secoue un pommier. Dans cette histoire, le saignement des doigts provoque un évanouissement au fond d'un puits dans lequel la fille est associée à des fleurs et avec des pommes qui tombent « comme la pluie », un flux rouge métaphorique. Le thème sous-jacent révoque que la fille entre dans une phase humide - une phase de sang (la ménarche) (Vaz da Silva 2017). Le symbolisme sanglant des épingles associé avec les jeunes filles pubères est manifesté aussi dans plusieurs coutumes (Verdier 1995). L'héroïne du conte demeure une certaine période de temps dans ce monde aquatique de Frau Holle (une figure maternelle), elle reçoit ensuite ses cadeaux et retourne chez elle métamorphosée, comme la fille des versions grecques qui retourne portant une robe nuptiale.

Dans le cadre des coutumes nuptiales, le puits est souvent associé aux pratiques divinatoires relatives au mariage, comme dans la fête de Klidonas , célébrée le 24 de Juin.

Selon la coutume semblable de Kalinitsa, célébrée parmi les descendants des réfugiés grecs de la ville de Stenimachos en Thrace Orientale installés à Kilkis (Macédoine Centrale), les jeunes filles plaçaient leurs objets dans un pot en bronze attaché avec une corde et descendu au fond d'un puits où on le laisse pendant toute la nuit parce que « ... les esprits devraient être rassemblés pour donner les réponses corrects » (Mavrommati 2016). Comme les puits étaient considérés comme des voies de communication avec le monde des morts (Varvounis 2010 : 236-237) l'eau du puits transmet ses propriétés magiques non seulement au pot portant les objets, mais également aux filles elles-mêmes qui, dans la région d'Iraklia, sont aspergées de l'eau du puits. Selon Démétrios Loukatos, qui cite une autre description de la coutume de Kilkis (basée sur des informations provenant d'une femme

de Stenimachos), Kalinitsa, la fille qui tirerait les objets de chaque fille du pot doit avoir douze ans et être vêtue d'une robe nuptiale (Loukatos 1992 : 54-60). En plus, les cadeaux que la fille demande aux *kalikantzari* correspondent au code vestimentaire de chaque région : dans la version de Thrace la fille demande les pièces d'un vêtement nuptial traditionnel : la robe, les chaussures, les florins, la ceinture d'argent, les bracelets, les anneaux, les pantoufles ornées. Dans la version de la ville de Velvendo il s'agit de vêtements plus modernes : une robe blanche, ainsi que des chaussures blanches, des chaussettes blanches et un voile blanc pour la tête (Katsantoni 2012 : 165-166).

Pourtant le symbolisme populaire du récit légendaire (480B) ne se limite pas à un cadre de métamorphoses initiatiques. Les histoires racontées par des femmes pendant les *nichteria* étaient profondément liées à leur statut social comme aussi à leurs aspirations. Néanmoins les narratrices introduisaient dans leurs répertoires non seulement des histoires sérieuses mais aussi des récits satiriques ou même obscènes, en relation avec leurs activités. Ainsi le thème du conte ATU 480B ne se trouve pas isolé mais intégré à un groupe de récits qui circulent pendant les *nictheria* parmi des femmes travaillant et se réfèrent à leur travail (le filage) ainsi qu'à l'apprentissage des valeurs féminines. Ayant comme thème central l'acquisition d'une dot par une fille orpheline, ce récit se situe entre histoire légendaire, parodie des rites nuptiaux et inversion cauchemardesque des illusions adolescentes sur le mariage. En bouleversant les règles du jeu social, le récit légendaire inverse le processus même du mariage puisque l'engagement est ici remplacé par une fausse promesse, à la place d'un bon mari apparaissent des êtres hideux et la robe de mariée, que l'héroïne doit normalement fabriquer elle-même durant les longues nuits de travail, est fournie par un donateur magique. Loin de remplir une approche du type de « wishful thinking », le récit, plus qu'en indiquant une métamorphose initiatique, se conclut comme une farce dans laquelle l'héroïne ne se reconnait pas elle-même. L'élément humoristique, bien établi pour la légende contemporaine (Shojaei Kawan 2011b), souvent d'un style grotesque et macabre (Klintberg 2005 : 274-275), est bien présent dans la légende traditionnelle rurale.

L'ambiguïté du récit est renforcée par le statut complexe des *kalikantzari* dans la religion populaire : êtres souterrains maléfiques et grotesques, personnifications symboliques des enfants conçus pendant la fête de l'Annonciation (célébrée le 25 mars) et nés pendant la période de Noël (ces enfants sont appelés *kalikantzari*), ils sont présents aussi dans les histoires racontées aux enfants pour les mettre en garde et ils reçoivent des dons des humains (la premier galette de Noël leur est offerte). Pour les enfants qui participaient aussi à ces réunions de filage, cette narration avait une fonction différente, plus proche de la légende d'avertissement ; en d'autres termes elle était vécue comme une histoire crédible. On disait aux petites filles « ne sortez pas à cette heure-ci, quand il est tard, hors de la maison parce que les *kalikanztari* viendront vous enlever ».

La trame d'un conte merveilleux internationalement a donc absorbé des figures légendaires bien établies en se transformant à une parodie des rites nuptiaux et du travail difficile du filage. Ce sont précisément ces ajustements aux nécessités culturelles et locales qui expliquent la fréquence et la popularité du récit qui a pu survivre parce qu'un contexte social (les groupes de femmes et le filage) en a assuré la transmission jusqu'à nos jours.

2.3 Entre la légende et le culte : « Saint Phanourios et sa mère » (ATU 804) dans les milieux urbains

Un autre récit prend des voies différentes. Il s'agit d'une légende, *La mère de Saint Phanourios* qui correspond au conte-type ATU 804, St. Peter's Mother Falls from Heaven (Uther 2004 : 447 ; Merkt 2002). Le conte de Saint Pierre et sa mère n'est pas attesté en Grèce sous la forme indiquée par le catalogue international. Toutefois, il est présent dans la tradition orale grecque sous deux formes différentes : l'une, peu fréquente, est un conte religieux dont les héros restent anonymes, mais ce conte reste marginal par rapport à une légende et aux coutumes très diffusés qui lui sont associées et qui concernent Saint Phanourios, un saint récemment entré dans la tradition ecclésiastique orthodoxe (Vassilakes-Mavrakakes 1980-81 : 223-38) et sa mère.

En voici le résumé selon les textes imprimés mais aussi d'après des témoignages oraux plus récents :

> La mère de Saint Phanourios était méchante et ne faisait pas l'aumône aux pauvres. Une seule fois, elle donna une feuille d'oignon (une lame de poireau, une tranche d'ail, un moulinet de fil) à un mendiant ou une mendiante. Quand elle mourut, elle alla en Enfer bouillir dans un chaudron plein de goudron (dans les flammes de l'Enfer, couverte de boue jusqu'au cou, dans une fosse, au fond d'un puits sec). Le Saint, qui était allé au Paradis et vit sa mère en Enfer, plaida Dieu (l' Archange Michel, Saint Pierre) de lui pardonner ses péchés. Dieu lui donna la permission de la hisser avec la feuille d'oignon (le fil etc.). Pendant que son fils (ou un ange) la hisse, les autres damnées saisirent également la feuille d'oignon (ou s'accrochèrent à ses pieds, à ses vêtements, etc.). La femme leur donne des coups afin qu'elle seule soit hissée. Ce faisant, elle commet un péché beaucoup plus grave, le fil se coupe et elle retombe en Enfer. A la suite, le Saint demande non un don mais un service : les fidèles devront préparer un pain pour que les péchés de sa mère soient pardonnés. En échange, il leur fera retrouver ce qu'ils ont perdu. Pour cette raison, lors du partage du pain, la coutume veut que l'on répète la phrase 'Puisse Dieu absoudre la mère de Saint Phanourios' (Kaplanoglou 2006 : 58-62).

Le thème de la vie après la mort comme récompense ou punition des actes des vivants est toujours au centre de la narration. C'est l'avarice, défaut principal de la méchante mère (ou belle-mère), qui la condamne à l'Enfer. A l'inverse, la bonté et la miséricorde envoient son fils en Paradis. Toutes ces versions témoignent de la croyance qu'une vie pieuse est récompensé dans l'au-delà, non seulement pour soi-même mais aussi pour les autres, en montrant le bon exemple.

Cette légende est liée au culte populaire du saint, très répandu en Grèce et en Chypre (plutôt en milieu urbain) et elle atteste de sa sainteté.

L'élément majeur de ce culte est la préparation d'un pain particulier, la *phanouropita* (littéralement tourte de Phanourios) que l'on ne cuit pas pour le Saint lui-même, mais 'pour l'âme de sa mère'. L'offrande du pain est liée à une série de pratiques divinatoires : en se basant sur l'étymologie populaire du nom du saint, abusivement rapproché du verbe grec *phanerono*, (révéler), les croyants lui demandent de leur faire retrouver un objet perdu ou de leur procurer quelque chose

de bénéfique, de faire advenir la 'chance' sous la forme, par exemple, d'un bon et jeune époux (ou d'une bonne épouse).

Le culte du Saint a assimilé divers éléments religieux et folkloriques préexistants, remplaçant des coutumes anciennes très attestées dans le passé mais qui étaient basées sur un rituel plus complexe et liées au domaine rural. L'église grecque avait d' abord interdit le culte de Saint Phanourios avant de l'intégrer ensuite dans la liturgie. Son culte populaire s'est ainsi greffé sur le culte officiel. Il reste encore aujourd'hui attaché à une foi populaire relevant autant du merveilleux folklorique que du merveilleux chrétien.

La transmission du récit va toujours de pair avec le culte de Saint Phanourios : les histoires concernant Saint Phanourios et sa mère ne sont pas racontés indépendamment mais sont toujours liées à la préparation rituelle du pain.

Des femmes de tous les âges pratiquent la coutume. Les hommes y participent parfois, mais à un moindre degré. Les croyants répètent la phrase : 'Puisse Dieu pardonner la mère de Saint Phanourios' lors du partage de la tourte, même s'ils n'en connaissent plus le sens. Néanmoins, le rituel est plus rarement accompagné d'une narration qui justifie cette phrase : la légende demeure bien présente dans la mémoire collective, mais à un degré moindre que la coutume, dont la diffusion est remarquable.

3. Conclusions

Cet article examine les voies d'évolution différentes dans la création et la transmission des récits populaires par les narrateurs grecs : d'une part, une légende peut être associée à une variation locale d'un conte merveilleux ; d'autre part, un récit légendaire peut être accompagné de faits divers et de coutumes qui se sont superposés au culte officiel. La légende est de ce fait perçue soit comme une histoire véridique, soit comme une histoire à la limite de la fiction. En outre, leur parodie valorise leur aspect grotesque et bouleversant. Plusieurs thèmes du conte populaire grec sont traités d'une façon complexe, sérieux-épic d' une part, humoristique-obscène, même grotesque, de l'autre part. Toutes ces variations sont liées à des milieux sociaux et culturels spécifiques ruraux ou urbains, justifiant ainsi leur popularité. Ce processus montre, d'une part, le dynamisme et la plasticité de la tradition orale dont les récits ne peuvent se fixer dans des genres narratifs bien distincts. D'autre part, les micro-données de la recherche de terrain montrent la tendance des narrateurs populaires à recréer le matériau traditionnel. En adaptant un thème connu par la petite collectivité qu'ils constituent avec leurs auditeurs, ils effectuent, dans l'espace et le temps de la performance, un travail constant d'appropriation. La légende, comme genre, dont les aspects stylistiques rendent crédibles le contenu, favorise ce rapprochement entre traditions populaires différentes. Un récit traditionnel peut, dans certains cas, survivre en s'agrégeant à d'autres expressions de la culture populaire (coutumes, croyances, gestes rituels, faits divers). Ainsi le légendaire manifeste sa présence à plusieurs niveaux de l'expression populaire, celui de la production narrative, celui de la tradition cultuelle et celui de la perception multiple des relations humaines et des pratiques de communication.

4. Références bibliographiques

AF KLINTBERG, Bengt (2005) : « Do the Legends of today and yesterday belong to the same genre? ». In: Alan DUNDES (ed.) : *Folklore. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. London and New York: Routledge, p. 268-277 (vol. 3).

AVDIKOS, Evangelos (2013) : « Vampire Stories in Greece and the Reinforcement of Socio-Cultural Norms ». *Folklore*, num. 124/3 : 307-326.

BADA, Konstandina (2002) : « Draseis tis ylikis koultouras kai mnimis : to kalamatiano metaxi apo tin pleyra ton yfantrion (Faits de la culture matérielle et de la mémoire: la soie de Kalamata de la part des tisseuses) ». In *Thiteia. Timitiko afieroma ston Kathigiti M. G. Merakli*. Athènes: National and Kapodistrian University.

BEN-AMOS, Dan (1969) : « Analytical Categories and Ethnic Genres ». *Genre* 2 (no. 3): 275-301.

— (1992) : « Do We Need Ideal Types (in Folklore)? An address to Lauri Honko ». NIF (Nordic Institute of Folklore) *Papers* 2. Turku: Nordic Institute of Folklore: 1-35.

BRU, Josiane (2017) : *Le Conte Populaire Français. Contes merveilleux. Supplément*. Toulouse : Presses Universitaires du Midi.

DEGH, Linda ; Andrew VAZSONYI (1976) : « Legend and Belief ». In Dan BEN-AMOS (ed.) : *Folklore Genres*. Austin: University of Texas Press, p. 93-124.

— (1975) : « The Hypothesis of Multi-Conduit Transmission ». In Dan BEN-AMOS, Kenneth GOLDSTEIN (ed.) : *Folklore: Performance and Communication*. Mouton: The Hague, p. 207-254.

DELARUE, Paul ; Marie-Louise TENEZE (1957-1985) : *Le Conte Populaire Français* (4 volumes). Paris : Maisonneuve et Larose.

DROSINIS, Georges (1997) : « Agrotikai epistolai (Lettres rurales) ». In *Apanta* (vol. 4). *Peza 1882-1886*. Athènes: Syllogos pros diadosin ofelimon vivlion.

HONKO, Lauri (2005) [1989] : « Folkloristic Theories of Genre ». In Alan DUNDES (ed.) : *Folklore. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. London and New York: Routledge, p. 4-25 (vol. 3).

HYMES, Dell (2000) : « Survivors and Renewers ». *Folklore Forum* 31 (1): 3-16.

KAPLANOGLOU, Marianthi (2002) : *Paramythi kai afigisi stin Ellada : mia palia texni se mia nea epoxi. To paradeigma ton afigiton apo ta nisia toy Aigaioy kai apo tis prosfigikes koinotites ton Mikrasiation Ellinon* (Contes populaires et narration en Grèce : un art ancien dans une nouvelle ère: l'exemple des conteurs des îles égéennes et des communautés de réfugiés grecs d'Asie mineure). Athènes: Editions Patakis.

— (2004) : *Kokkini klosti klosmeni. Laika paramythia kai afigites toy Aigaiou* (Contes populaires et narrateurs dans la mer Égée). Athènes: Editions Patakis.

— (2006) : « The Folk Cult of St Phanourios in Greece and Cyprus, and its Relationship with the International Tale Type 804 ». *Folklore* 117 (1): 54-74.

KATSANTONI, Anna (2010) : *Zousan kai vasilevan ki emas mas filevan. Laika paramythia, tragoudia kai paixnidia sto Velvendo Kozanis* (Contes, chansons et jeux à Velvendo de Kozani). Athènes : Patakis.

Kontaxi, Kassiani-Maria (2010) : « Les légendes comme tradition 'secondaire': l'exemple de deux corpora narratifs en Aetolie et Acarnanie ». *Dissertation* (en grec). Athènes: National and Kapodistrian University.

Korre-Zografou, Katerina (2004-2010) : *Anthropoi kai paradosiaka epaggelmata sto Aigaio* (Hommes et professions traditionnelles dans l'Egée), II-III. Athènes: Foundation of the Hellenic World.

Korre-Zografou, Katerina ; Evdokia Olymbitou (2003) : *Anthropoi kai paradosiaka epaggelmata sto Aigaio* (Hommes et professions traditionnelles dans l' Egée), I. Athènes : Foundation of the Hellenic World.

Loukatos, Démétrios S. (1992) : *Ta kalokairina* (De l'été). Athènes: Philippotis.

Lüthi, Max (1943) : *Die Gabe im Märchen und in der Sage*. Bern: Francke.

Mavrommati, Maria (2016) : « Teletourgika dromena ston kyklo toy chronoy, os ekfansis tis politismikis tautotitas tvn Stenimachiton stous nomous Kilkis kai Imathias » (Fêtes au cours de l'année, comme expressions de l'identité culturelle des Stenimachites aux endroits de Kilkis et d' Imathia). *Dissertation*. Athènes: National and Kapodistrian University.

Megas, Georgios A. (2005) : *Ellinikes Giortes kai ethima tis laikis latreias* (Fêtes Grecques et coutumes du culte populaire), 5e ed. Athènes : Estia.

Megas, Georgios A. *et alii* (2012) : *Catalogue of Greek Magic Folktales*. Folklore Fellows' Communications 303. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

Meraklis, Michalis G. (2000) : « Die Familie ». In Damals – Heute – Damals : *Einführung in die griechische Volkskund*e. Köln: Romiosini Verlag.

— (1976) : « Sxolia » (Commentaire). In : Kalliopi Mousaiou-Bougioukou. *Paramythia tou Livisiou kai tis Makris* (Contes de Livisi et Makri). Athènes: Centre d'Études d'Asie Mineure.

Merkt, Andreas (2002) : « Petrus' Mutter (AaTh 804) ». In *Enzyklopädie des Märchens* vol. 10: p. 810-812.

Olsen, Birgit (1999) : « Women and gender roles in Modern Greek Folktales ». *Kambos Cambridge Papers in Modern Greek* num. 7: 21-42.

Politis, N. G. (1866) : « Peri Lykokantharon ». *Pandora* 16: 453-454.

— (1904) : *Paradosis* (Légendes). Athènes.

Roberts, E. Warren (1958) : *The Tale of the Kind and Unkind Girls: AA-TH 480 and Related Titles*. Berlin: De Gruyter.

Shojaei Kawan, Christine (2011a) : « Fairy Tale Typology and the 'New' Genealogical Method: A Reply to Willem de Blécourt ». *Fabula*, num. 52 (3/4): 297–301.

— (2011b) : « The Contemporary Legend as a Cross-generic Genre ». *Fabula*, num. 52 (3/4): 250-266.

Simonsen, Michèle (1998) : « Culture and Symbols. Some thoughts about Bengt Holbek's Interpretation of Fairy Tales ». *Estudos de Literatura Oral* 4: 209-214.

— (2005) : « Remarques sur la classification des contes au Danemark ». *Nommer/Classer les contes populaires. Cahiers de Littérature Orale* num. 57-58: 357-364.

Thompson, Stith (1955-58): *Motif Index of Folk-Literature*, 6 vols. Copenhagen and Bloomington.

Uther, Hans Jörg (2011): *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography*. Part I – III. Folklore Fellows Communications, num. 284-286. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia (1st ed. 2004).

Varvounis, Manolis G. (2010) : *Laikes thriskeutikes teletourgies stin Anatoliki kai Voreia Thraki* (Rituels religieuses populaires en Thrace de l'Est et du Nord). Athènes: Poreia.

Vassilakes-Mavrakakes, Maria (1980-81) : « Saint Phanourios : Cult and Iconography ». *Deltion tis Christianikis Archaiologikis Etairias* num. 10: 223-38.

Vaz Da Silva, Francisco (2017): « Are the Grimm Tales Traditional? The Tale of the Girl Who Seeks Her Brothers, in KHM and in Oral Traditions ». In M. G. Meraklis *et alii* (ed.). *The tale. From the Brothers Grimms to our times. Diffusion and study*. Athènes: Gutenberg.

Velay-Vallantin, Catherine (2013) : « Le conte mystique du Petit Chaperon rouge: la Bête du Gévaudan et les « inutiles au monde » ». *Féeries* 10: 27-58.

Verdier, Yvonne (1995): « Le Petit Chaperon Rouge dans la tradition orale ». In: Yvonne Verdier: *Coutume et destin*. Paris: Gallimard: p. 171-206.

El empoderamiento de las mujeres versolaris en Euskal Herria

Gema Lasarte Leonet, María Teresa Vizcarra Morales, Andrea Perales-Fernández-de-Gamboa y Ana Isabel Ugalde Gorostiza

Euskal Herriko Unibertsitatea

gema.lasarte@ehu.eus / mariate.bizkarra@ehu.eus / andrea.perales@ehu.eus / anaisabel.ugalde@ehu.eus

Resumen

A comienzos del siglo xx, salvo raras excepciones, se conocían mujeres versolaris en el mundo del bertsolarismo. Datos de 2014 confirman que son mujeres el 48% de las participantes en escuelas infantiles de bertso, el 26% de las inscritas en las escuelas de adultos y el 20% de las presentes en la plaza. En un siglo ha cambiado radicalmente la presencia de las mujeres en el bertsolarismo. Este artículo incide en los factores que han llevado a estas versolaris del silencio a cantar con una voz propia. Los motivos principales de estos cambios son la creación de la Asociación de Amigos del Bertsolarismo, el desarrollo de las escuelas de bertsos y el feminismo. Investigamos las iniciativas de estas versolaris y consideramos varias estrategias iniciadas por la Comisión de Género perteneciente a la Asociación de Amigos del Bertsolarismo. Las mujeres están movilizando un área masculina desde hace 200 años. Lo más notable es que en las últimas tres décadas, por iniciativa de las versolaris o por influencia de la Comisión de Género perteneciente a la Asociación de Amigos de Bertsolarismo, *las versolaris están visibilizándose y empoderándose. Usamos el método cualitativo para esta investigación por medio de las entrevistas, y así se recogen 25 voces representativas de ese proceso de empoderamiento.*

Palabras clave

género; bertsolarismo; empoderamiento; mujeres

The empowerment of bertsolari women in Euskal Herria

Abstract

At the beginning of the 20th century in the world of bertsolarism, women performers of bertsos were unknown. Data from 2014 confirm that 48% of the participants in infant bertso schools, 26% of those enrolled in adult schools and 20% of those present at performances are women. Within a century, the presence of women in bertsolarism has radically increased. This article focuses on the factors that have enabled these bertsolaris to go from silence to singing with their own voice. The main reasons for these changes are the creation of the Association of Friends of Bertsolarism, the development of Bertso schools and feminism. We investigated the initiatives of these female bertsolaris and considered various strategies initiated by the Gender Commission of the Association of Friends of Bertsolarism. Women have played a role in this hitherto masculine domain for 200 years. The most remarkable thing is that in the last three decades, either due to the initiative of female bertsolaris or the influence of the Gender Commission, female bertsolaris are becoming more visible and empowered. We use the qualitative research method to conduct interviews with 25 representative voices in this process of empowerment .

Keywords

Gender; bertsolarism; empowerment; women

Resum

A començaments del segle XX, excepte rares excepcions, es coneixien dones bertsolaris al món del bertsolarisme. Dades de 2014 confirmen que són dones el 48% de les participants en escoles infantils de vers, el 26% de les inscrites a les escoles d'adults i el 20% de les presents a la plaça. En un segle ha canviat radicalment la presència de les dones en el bertsolarisme. Aquest article incideix en els factors que han portat a aquestes bertsolaris del silenci a cantar amb una veu pròpia. Els motius principals d'aquests canvis són la creació de l'Associació d'Amics del Bertsolarisme, el desenvolupament de les escoles de bertsos i el feminisme. Investiguem les iniciatives d'aquestes bertsolaris i considerem diverses estratègies iniciades per la Comissió de Gènere pertanyent a l'Associació d'Amics del Bertsolarisme. Les dones estan mobilitzant una àrea masculina des de fa 200 anys. El més notable és que en les últimes tres dècades, per iniciativa de les bertsolaris o per influència de la Comissió de gènere pertanyent a l'Associació d'Amics del Bertsolarisme, les bertsolaris estan fent-se visibles i s'empoderen. Fem servir el mètode qualitatiu per a aquesta investigació per mitjà de les entrevistes, i així es recullen 25 veus representatives d'aquest procés d'empoderament.

Paraules clau

gènere; bertsolarisme; empoderament; dones

Rebut: 2/07/2021 | Acceptat: 25/08/2021

1. El bertsolarismo y el género, el proceso de empoderamiento de las mujeres

Las versolaris son sujeto de un proceso de cambio y paradigma de la transformación de todo un ámbito cultural. Han pasado de tener una voz subalterna, es decir, una posición sin identidad (Spivak 1993), a tener agencia, como diría Kabeer (1993), a ser sujetos de su acción: del silencio a tener una voz propia. La agencia indica la capacidad para la acción, lo que en la narratología se denomina ser sujeto actante (Greimas 1983). Las versolaris han ido empoderándose, pasando de ser objetos silenciados a sujetos activos (Rowlands 1997). Hasta hace poco, el bertsolarismo no consideraba a las mujeres como sujetos activos, protagonistas o referentes canónicos. Por el contrario, las mujeres aparecían como objetos pasivos de amor y/o, en muchos casos, motivo de burla. Las «Ventajas de una mala dama», de Xenpelar, o «Tentar a una chica», de Txirrita, son un ejemplo de ello. Las metanarrativas tradicionales del bertsolarismo describían a las mujeres como desviadas del canon hasta principios del siglo XXI. La perspectiva de género no surgió hasta que la sociedad, y con ella el campo del bertsolarismo (en ese orden, no al revés), se apoderó, entre otras cosas, de lo que ahora se reconoce como una verdad histórica: que a las mujeres se debe la primera práctica documentada, la del bertsolarismo medieval (Ariznabarreta 2020).

A pesar de que sus precursoras fueron silenciadas, bien es sabido que los grupos subalternos crean ideologías y acciones para mejorar sus condiciones. Y con las versolaris, a lo largo de los siglos, ha ocurrido lo mismo: sin dejar que sus voces se apagaran, unieron sus fuerzas en ocasiones para marcar sus propias estrategias (Larrañaga 2000). En ese camino se han ido marcando objetivos y estrategias (Lasa 2010).

Para reconocer esas estrategias se ha considerado importante entrevistar a veintiuna mujeres y cuatro hombres que viven el fenómeno del bertsolarismo. Entre estas voces, y a pesar de mantenerla en el anonimato, está Maialen Lujanbio, la primera mujer en ganar en 2009 ante 15.000 espectadores la *txapela*[1] del campeonato de bertsolarismo.

Pero, primeramente, es necesario mencionar la relación entre bertsolarismo[2] y género, así como la importancia que ha tenido el bertsolarismo para con la lengua vasca. El bertsolarismo ha estado unido, a lo largo de los siglos, al euskera y la cultura vasca. El bertsolarismo ha sido referente en la cultura vasca, tanto en la revitalización de la propia cultura como en el mantenimiento y las estrategias de supervivencia de la propia lengua. Se conoce el bertsolarismo desde el siglo XV, donde se documentan las primeras versolaris (Hernández 2014; Larrañaga 1995), pero estas fueron mujeres omitidas, invisibles. Por lo tanto, las versolaris de hoy día no vienen de un vacío, sino de una tradición que las ha condenado al silencio (Larrañaga 1997; Agirre 2010). Retomando a Wittig (1992), podemos afirmar que

1 Los campeonatos se han realizado para poner al vencedor la *txapela*, y entre 1936 y 2017 se han repartido 14. Solo una mujer la ha vestido: Maialen Lujanbio. En estos campeonatos se crean jurados con jueces, en su mayoría hombres, que evalúan todos los trabajos improvisados. El lenguaje, la métrica, la rima y los pies, la melodía, el texto, los recursos paratextuales; el tiempo, y la acogida del público son los ítems que puntúan.

2 Si bien mencionamos el bertsolarismo, nos referimos y analizamos más concretamente el bertsolarismo improvisado (Garzia, Sarasua y Egaña, 2001).

las mujeres somos visibles como objetos sexuales, mientras que seguimos siendo invisibles como personas sociales, siendo el bertsolarismo ejemplo de esto. En consecuencia, el silencio secular de las versolaris ha hecho que las contemporáneas generen la necesidad de crear y afirmar sus identidades y discursos. Así, las versolaris de élite que han creado su propio discurso no han cambiado únicamente el sistema del bertsolarismo, sino el propio proceso creativo del verso. Alberdi (2014) habla de la razón, la oratoria y la comunicación como características del bertsolarismo tradicional, mientras que las voces femeninas incorporan el mundo de las emociones, las vivencias interiores y la empatía. Esta fundamentación cambia el contexto del bertsolarismo. Como ejemplo de este cambió Hernández García (2019) habla de sacudida emocional, de conmoción colectiva, que provocó Maialen Lujanbio en la final de 2017 con el verso que se anexa al final del artículo.

Mientras que el bertsolarismo estaba a punto de desaparecer, el bertsolarismo improvisado[3] se ha convertido en un fenómeno de masas, lo que lo ha convertido en una herramienta indispensable para revitalizar, modernizar y difundir la lengua. Junto con esta masificación, también se ha dado la entrada masiva de mujeres, especialmente jóvenes, en el bertsolarismo (Agirre 2010; Hernández 2014). En el período de 1970 a 1990, mientras se creaban las escuelas de bertsos[4], se cuestionaba si saldrían mujeres versolaris. Y las escuelas de bertsos, tres décadas después, han contribuido a reforzar la presencia de las mujeres y promover un bertsolarismo urbano y masivo.

En la literatura de mujeres, Showalter (1993) diferencia tres etapas: la primera, en la que las mujeres emularon las obras de los escritores; la segunda, con una protesta que clamaba a favor de la escritura de mujeres, y, por último, la actual, la que está en búsqueda y creación de la escritura propia. Las versolaris están llevando el mismo camino, pero para llegar a esa voz propia están negociando con la tradición y con el poder. Primero, a través de la emulación, y, después, generando disonancias. Estas disonancias han sido indicadores del malestar interno de estas mujeres, para después contemplar que estas discordancias externas son fuente del malestar externo (Agirre 2010). En este momento, estas tres fases están presentes en el camino de las versolaris. Existen aquellas que emulan a los hombres, están aquellas que, a través de versos, formaciones o charlas desafían a esa hegemonía..., y están también aquellas que, tras un largo camino, han logrado una voz propia.

Las mujeres versolaris se han juntado e iniciado su proceso de empoderamiento en las últimas tres décadas. Por un lado, han generado encuentros e iniciativas (Begiristain 2011). Por otro lado, la presencia, discurso y praxis de las versolaris de élite las han llevado a convertirse en referentes de muchas versolaris (Lasarte *et alii* 2016). Finalmente, han estado negociando en espacios masculinamente hegemónicos, tanto en la sociedad como en la Asociación de Amigos del Bertso-

3 El bertsolarismo improvisado consiste en expresiones culturales nunca antes reproducidas frente al público. Se han conocido improvisadoras alrededor del mundo (cubanas, mexicanas, colombianas...) que trabajan acompañadas de un instrumento musical. Las versolaris ejecutan su acto improvisado sin música, pero es cantada con una melodía concreta y a capela. La melodía establece la métrica, es decir, el número de sílabas; sin embargo, la versolari no cuenta las sílabas, sino que las acomoda dentro de la melodía (Garzia, 2001; 2012).

4 En las escuelas de bertsos se enseña a cantar versos a la gente. Para ello hay profesorado y material.

larismo[5] (de aquí en adelante, la Asociación). Además, se ha creado la Comisión de Género y en todos los ámbitos de acción se está incorporando la perspectiva de género (Erkiaga 2008). Así, las acciones emprendidas por las versolaris, los discursos de las versolaris de élite y, por último, la Comisión de Género le han dado altavoz a la voz subalterna silenciada por el discurso hegemónico. Defendemos el concepto de empoderamiento de Murgialday (2013) en tanto que entendemos que se empoderan los agentes faltos de poder y para ello lideran su propio empoderamiento. Las mujeres versolaris, en ese sentido, han marcado las directrices estructurales de cómo trabajar la perspectiva de género en todo el sistema del bertsolarismo. Han insertado el género en la cultura del verso (véase el anexo 1), la canción sin género recogida por Gómez Urda (2021).

2. ¿Qué es el bertsolarismo improvisado o canto improvisado?

La base del bertsolarismo es la improvisación. Para Lekuona (1974), el bertsolarismo es una subsección de la literatura oral, una literatura que no se escribe. También ha sido denominada literatura popular o poesía popular. En la descripción de Lekuona, el bertsolarismo tiene las siguientes características: la rapidez mental, el carácter dialectal y la fuerza de la espontaneidad (Larrañaga Arriola 2013). La influencia de Lekuona hizo que hasta finales del siglo XX el bertsolarismo se contemplase como una subsección de la literatura de Euskal Herria, siendo así recogido por la mayoría de investigadores. El propio Mitxelena (1988), al hablar de la literatura popular, comenta que esta es mayormente oral (Larrañaga Arriola 2013). Lekuona ubicó el bertsolarismo dentro del género oral, subrayando la característica de la improvisación. Así, describió cómo en apenas unos segundos el versolari utiliza la técnica de atrás hacia delante: piensa en lo último que va a decir y organiza su verso desde ahí, la característica más propia de la improvisación (Larrañaga Arriola 2013). Las versolaris de élite, empero, han cambiado notablemente la creación de versos. Ahora, en vez de crear sus versos sobre un final consistente, apuestan por dejar finales abiertos. Esto nos recuerda a la mayor renovación hecha en la narrativa literaria: el cambio del final. Así optan por finales sugerentes, abiertos, que en muchas ocasiones dan que pensar al público. Es un estilo que caracteriza a las versolaris de élite, que impregnan su cantar con temáticas y estructuras que invitan al público a reflexionar constantemente sobre su cosmovisión.

A pesar de que para comienzos del siglo XX el bertsolarismo era mayormente escrito (existían las hojas de versos), para finales de siglo se fue afianzando la improvisación, el bertsolarismo con público, similar al que se conoce hoy en día.

> Existe otra modalidad. Son los bertsos escritos [...]. La técnica es la misma, pero el resultado más elaborado, pues el autor o autora no repentiza ante el público [...]. Hace un tiempo se los conocía como hojas de bertsos, bertsos nuevos o inéditos y hojas de canciones. Solían venderse y gozaban de gran aceptación. La gente se los aprendía de memoria y se transmitían de generación en generación. Escritos o improvisados, los bertsos siempre pueden ser cantados, porque han sido pensados con ese fin (Ugalde 2020: 142).

5 La Asociación de Amigos del Bertsolarismo se creó el 18 de junio de 1987. Se generó en tres ámbitos: la organización de la transmisión, la promoción, y la difusión de saberes. Hoy día están en marcha los departamentos de transmisión, promoción e investigación y comunicación. Tiene 2.500 socios y cerca de 70 personas trabajan en la organización.

La improvisación no es un producto creado de la nada, sino que es fruto de la renovación de una tradición que se está adaptando a los nuevos tiempos. Aierdi (2007) considera que el bertsolarismo es un acto moderno con raíces en la tradición, ya que la gente lo toma como cultura popular. Aierdi menciona que estas definiciones muestran algunas de las características del bertsolarismo: la tradición, la cultura popular o la modernidad, entre otras. Lo que queda de manifiesto es que el bertsolarismo es una tradición con raíces en la cultura popular, con lo que hay que ver su relación en ese molde cultural (Larrañaga Arriola 2013).

Teniendo en cuenta este cambio, Larrañaga Arriola (2013) dice que el bertsolarismo actual ha pasado de ser una actividad masculina a una en la que también caben las mujeres. Esto hace que esa hegemonía masculina se diluya al contar con una mayor presencia femenina en las plazas. Hasta hace dos décadas el número de mujeres era bastante reducido. Según Larrañaga (1995), han sido los valores masculinos los que más se han estimado en el bertsolarismo: razonamiento, entendimiento, palabra, pensamiento. Mientras tanto, a las mujeres se las ha construido desde el sentimiento, el cuidado y el amor, siempre de acuerdo con la construcción social tradicional (Larrañaga Arriola 2013). Además, la diferencia entre lo escrito y la improvisación ha aumentado la brecha, lo que nos hace afirmar lo que comenta González Abrisketa a propósito de las mujeres pelotaris: «[…] el espacio central de la cultura vasca, aquel que corresponde al bertsolari, al político, al plaza-gizon, el espacio de la plaza» (2013: 86). Por lo tanto, la presencia de la mujer en la escena pública resulta un cambio de paradigma en el escenario del bertsolarismo.

3. La historia del bertsolarismo

Lekuona decía que el bertsolarismo había surgido con el pastoreo, «que tenía aspecto neolítico y prehistórico» (Barandiaran 2011: 15). Esta antigua tradición se remonta, como mínimo, al siglo XV, ya que Mitxelena (1988) ubica en esa época las baladas más antiguas: «También son de época las mujeres que Lekuona creía que improvisaban y las *eresiac*. También ubicaba ahí a las profazadoras, las mujeres unidas a la palabra» (Hernández 2006: 62).

La antigüedad del bertsolarismo, sin embargo, no generó demasiado interés entre los investigadores, ya que hasta el siglo XX había una opinión negativa hacia esta entre los literatos e historiadores: «Juego insignificante e inútil entre vagabundos y no estudiosos, costumbre desinteresada y contraria a la moral, baile suelto o amoroso como la trikitixa» (Barandiaran 2011: 15). En los años treinta del siglo XX hay un punto de inflexión, ya que, tal y como el propio Lekuona afirma, el bertsolarismo ya no era solo una cuestión de bares, sino que era la voz del pueblo, y enfatizó, entre otras, la perfección de sus formas, el rápido movimiento entre imágenes, las elipsis y sus conmovedoras expresiones.

Le debemos a Lekuona la estimación actual por los versos; igualmente, 1960 también es importante, ya que en esta época la versificación comienza a callejear, socializar e incluso se teoriza sobre el tema. Y, entre otros versolaris, un cura removió las aguas. Fue Amuriza quien, con sus versos y sotana, renovó el bertsolarismo, precisamente porque teorizó en torno al tema. Igualmente, no se puede olvidar a Joxerra Garzia, ya que propuso un marco teórico propio para la improvisación. Para Garzia (2001; 2012), el bertsolarismo requiere de una formulación teórica

nueva, ya que «el objetivo de la improvisación no es crear textos de gran valor literario sino generar emociones en el público» (Garzia 2012: 40). Quiere alejar la improvisación de la poética, «ya que, desde el prisma de la poética escrita, la mayoría de versos improvisados son de escasa calidad» (Garzia *et alii* 2001). Además, la improvisación no se puede someter a la escritura, ya que el verso no se agota en el texto, es también canto (melodía, voz) y se une con el público porque «un verso improvisado no es nada si no está contextualizado» (Garzia *et alii* 2001: 140). Así, sitúa la improvisación más cercana a la retórica que a la literatura y propone una definición más precisa del bertsolarismo improvisado: «[...] el bertsolarismo es un género retórico oral epídico, cantado e improvisado» (Garzia *et alii* 2001: 179).

La necesidad de aunar la teorización y el verso han contribuido en virtud del bertsolarismo y, para ello, las escuelas de bertsos han sido espacios necesarios (Artetxe 2020). Sarasua comenta que la creación de las escuelas de bertsos enriqueció la cantera de versolaris, al activar a organizadores, aficionados, facilitadores de temas[6], alumnado y profesorado (Barandiaran 2011). La primera escuela de bertsos se creó en la Ikastola Almen y ahí se formó la primera versolari: Loidi[7]. Mardaras afirma que, si las escuelas de bertsos no existieran, tampoco habría mujeres versolaris (Mardaras, en Barandiaran, 2011). Mardaras[8] fue la primera mujer de la etapa contemporánea que participó en un campeonato de bertsos en 1985.

Si la sotana de Amuriza fechó la innovación en la historia del bertsolarismo, la falda de Kristina Mardaras puso otra marca, la del género. Como mencionamos anteriormente, en la historia hegemónica del bertsolarismo no existen mujeres; siempre han estado, pero han sido invisibles hasta hace poco (Hernández 2014). Se han movido en ámbitos privados (la casa, las amistades) (Larrañaga 1997). Con todo, Lekuona recordó que la supervivencia y transmisión del bertsolarismo, así como el disfrute, se les debe a las mujeres (Larrañaga 1995). He ahí el paradigma de la invisibilidad y el olvido, por un lado, y ser la raíz más profunda de la versificación, un oxímoron como tal:

> Así pues, esta particular «homeostasis» se resuelve en que el bertsolarismo deviene un paradigma de la masculinidad, y se equilibra en el olvido de la contribución de las mujeres al bertsolarismo. Para rescatarlas de este olvido hay, pues, que recurrir a recuerdos familiares e íntimos... es que en la intimidad de lo doméstico se recuerda y se sitúa a las mujeres en el quehacer bertsolarístico (Larrañaga 1995: 410).

En ese quehacer se proponen los siguientes objetivos:

1. Identificar las necesidades de las versolaris en los procesos de empoderamiento.
2. Analizar las dinámicas y los problemas encontrados por la Comisión de Género a la hora de introducir la perspectiva de género. Hay que considerar los pasos dados para visibilizar las voces subalternas.

6 Se encargan de moderar los recitales de versos y proponen los temas y las métricas que van a abordar los y las versolaris.

7 Arantzazu Loidi ha ganado varios campeonatos en las escuelas de bertsos, pero, a diferencia de otras contemporáneas, su fina voz le generó muchas críticas.

8 Ha habido diversos campeonatos en el bertsolarismo, en las escuelas, escritos, pero el principal es en el que los y las versolaris más importantes compiten. La única mujer que ha ganado ha sido Maialen Lujanbio, en 2009 y 2017.

3. Dilucidar los pasos que tendrán que dar las versolaris para lograr una igualdad efectiva.

4. Método

La metodología que se utiliza es el análisis de datos o contenidos cualitativos, procesados por el programa NVivo 12. Se toman como herramienta metodológica hegemónica los grupos de discusión, teniendo en cuenta que el corpus entrevistado agradece poder hablar libremente, y que la técnica del debate facilita la recogida de testimonios. Además, se adjuntan notas de campo de las investigadoras que recogen la información que escapa a la transcripción de los grupos de discusión y revelan información en torno al ambiente que se genera en el encuentro. Por otra parte, las personas que no pudieron participar en los grupos de discusión elaboraron relatos escritos, respondiendo, así, el mismo cuestionario que siguieron los grupos de discusión. En los grupos de discusión los concurrentes se retroalimentan al escucharse entre ellos. Se les dio total libertad a las voces para responder como quisieran. Así, quisimos destilar también los pensamientos y sentimientos surgidos de la realidad de las versolaris y aficionadas. De esta forma, se abogó por crear una relación horizontal entre las participantes y las investigadoras. Es decir, se optó por disminuir el poder de la investigadora en aras de beneficiar la investigación y generar un acto comunicativo real, tal y como afirma la teoría (Barbour 2013; Bodgan y Biklen 1982; Colás y Buendía 1992; Flick 2014; Goetz y Lecompte 1988). Siguiendo a Limón y Crespo (2002), en todas las discusiones la moderadora incidió en que la discusión será siempre moderada y respetuosa.

4.1 Participantes

Esta investigación se ha desarrollado en el marco del bertsolarismo y se ha consultado a agentes pertenecientes a esta tradición (versolaris, investigadores, expertos, aficionados, jóvenes de las escuelas de bertsos, facilitadores de temas y participantes de la Comisión de Género).

De este modo, se crearon cinco grupos de discusión: el primero se hizo con tres mujeres versolaris (experimentadas y expertas); el segundo y tercer grupo se hicieron con jóvenes aficionados, donde participaron cinco mujeres en el segundo grupo y tres hombres en el tercero (todos miembros de las escuelas de bertsos, más concretamente, los responsables de los campamentos de verano); el cuarto grupo incluía tres mujeres versolaris y una facilitadora de temas, y en el quinto grupo participaron dos mujeres y un hombre de la Comisión de Género. Por otro lado, algunas versolaris y otras expertas en el área que no pudieron participar en los grupos de discusión nos hicieron llegar su relato: recibimos cinco. En total son 25 personas, 21 mujeres y 4 hombres. Asimismo, participan 9 investigadoras (8 mujeres y 1 hombre). La información se ha recogido de diversas fuentes. Así, las notas de campo se han denominado LO1 y LO2; los grupos de discusión, ET1, ET2, ET3, ET4 y ET5, y los relatos, Er1, Er2, Er3, Er4 y Er5. Además, marcamos a las mujeres con E al final y a los hombres, con M.

4. 2 Herramienta para la recogida de datos

Las herramientas usadas para la recogida de información han sido los grupos de discusión y sus transcripciones, las notas de campo tomadas por las investigadoras y los relatos. Los grupos de discusión son conversaciones en grupo, con elementos de las entrevistas en profundidad. Así, se contrastan y detectan las opiniones de diversas personas a la par que se recogen opiniones, sentimientos y contradicciones. Aquí, el tema ha sido la situación del bertsolarismo y el género a través de un planteamiento comunicativo y dialógico (Habermas 1994; Aubert, García y Racionero 2009).

Rapley (2014), por su parte, señala que en un grupo de discusión que tiene por objeto la recopilación de datos no existe una respuesta definitiva, a no ser que estas se provoquen razonablemente en función del contexto y de las manifestaciones con otros interlocutores. En relación con la toma de notas de campo, como han puesto de manifiesto varios autores, para que la observación y la comprensión de la realidad sean más globales, el hecho de que participe más de un investigador permite intercambiar diferentes puntos de vista sobre el momento en que vivieron (Rekalde, Vizcarra y Macazaga 2011; 2014).

4.3 Procedimiento

Estos grupos de discusión se han complementado con un investigador dinamizador, y dos investigadores que han trabajado en la toma de notas de campo, además de un cuarto investigador que se ha encargado de lo audiovisual para poder posteriormente realizar transcripciones. El análisis de la información, junto con el trabajo de campo, constituye una etapa importante (Goetz y Lecompte 1988). En nuestro caso, el análisis de la información recibida ha sido un proceso, fundamentalmente inductivo-deductivo, dinámico y sistemático, que ha requerido conocer, seleccionar, clasificar, comparar e interpretar el mensaje de las opiniones recibidas. Este proceso ha permitido extraer las ideas principales (dimensiones, categorías) de las informaciones representadas como conceptos que configuran los fenómenos (subcategorías) (Coffey y Atkinson 2003; Rodríguez, Gil y García 1996). Como ya se ha indicado, los contenidos se clasifican en categorías y han sido revisados por varios investigadores del grupo antes de empezar a redactar el informe. Así, usamos el sistema categorial que presentamos más adelante. Hemos creado diferentes dimensiones para clasificar los datos obtenidos y se han interpretado los resultados tras el tratamiento de estos a través de NVivo 12. Una vez analizados todos los resultados se redacta el informe y se extraen las principales aportaciones y/o conclusiones.

4.4 Herramienta: sistema categorial

Este sistema categorial puede considerarse como una herramienta de análisis. Como se ha extraído de los testimonios de los participantes.

Dimensiones	*Categorías*	*Subcategorías*
Los procesos de empoderamiento de las mujeres: las acciones iniciadas, además de la asociación.	*Las necesidades de las mujeres:* necesidades expresadas por las mujeres.	*Toma de conciencia:* condición indispensable para realizar el proceso de empoderamiento.
		La falta de implicación de los hombres ha sido notoria hasta ahora.
		Acciones e iniciativas. Características de los encuentros.
		Necesidad de alianzas: conciencia de crear red.
	El trabajo de la Asociación de Amigos del Bertsolarismo, y el trabajo de la Comisión de Género.	*Función principal:* el papel general de la Asociación.
		Miedos y actitudes negativas: resistencias hacia la mirada de género.
		Formación. A quién se dirige. Jueces, facilitadores.
		Formación. Tres líneas: se ha trabajado en tres áreas (mujeres, hombres, mixto).
		Formación. Escuela de Bertsos Feminista: o escuela de empoderamiento para las mujeres.

Tabla 1. Herramienta de análisis.

Este proceso ha permitido extraer las ideas principales (dimensiones) de las informaciones representadas como conceptos determinantes de los fenómenos (categorías) (McMillan y Schumacher 2005; Rapley 2014). Además, este procedimiento no se ha utilizado como sistema de interpretación, sino que ha adoptado una perspectiva hermenéutica en la que se quería comprender el sentido de la comunicación entre los seres humanos. Las voces transcritas se han clasificado en categorías. El sistema categorial cumple una doble función: por un lado, sirve para el análisis de textos, y, por otro, para organizar la discusión del apartado de resultados (véase la tabla 1).

5. Resultados

5.1 Las necesidades de las mujeres

En este apartado se muestran los resultados de los datos procesados que dan cuenta de las necesidades que han percibido las personas entrevistadas en el mundo del verso para empoderar a las mujeres. Parten de comentar que se ha tenido en cuenta lo que se ha hecho y lo que se está haciendo para introducir la perspectiva de género y el feminismo en el mundo del verso.

5.1.1 La toma de conciencia

El bertsolarismo tradicional no ha sido un ejemplo muy atractivo para muchas mujeres versolaris, por lo que las mujeres han cuestionado el paradigma tradicional del bertsolarismo y han reconocido que otros modelos son posibles. «Muchas de las iniciativas actuales son a título personal, otras se han decidido como colectivo, pero la cuestión fue visibilizar y validar todas» (150223_ET5_M).

En este sentido existe un cambio en cuanto a los modelos femeninos en el escenario, sobre todo porque al principio muchas imitaban a los hombres en el mundo del verso. Afortunadamente, se han ido reivindicando otro tipo de ejemplos. «Mi experiencia comenzó en Navarra, había mujeres referentes, pero en ese momento ellas entraban dentro del modelo de versolari masculino» (150223_LOET5_M).

Así, las reivindicaciones de las mujeres han sido muy importantes, tanto para agitar las conciencias como para sensibilizar sobre el tema. Así lo comentan algunas versolaris:

> [...] a ver, si aquí se está haciendo un trabajo, será porque habrá en qué trabajar (150131_ET3_E).
>
> [...] somos la mitad de la sociedad, pero mira lo que hay en el campeonato, en los campeonatos escolares, tendríamos que hacer una apuesta estratégica para los próximos años (150109_ET1_E).
>
> Una cosa es cómo lo valoremos nosotras, creo que muchas lo agradecemos, valoramos esta perspectiva de género dentro de este ámbito cultural (150109_ET1_E).

5.1.2 La falta de implicación de los hombres

En el bertsolarismo, como en la sociedad, se nota la falta de implicación de los hombres en la inserción de la perspectiva de género, ya que algunos ni se acercan.

> [...] los hombres no se mojan, no solo que no se han mojado, ni siquiera se acercan a reconocer esto, o a decir «Jo, pues podemos ir por ahí, o deberíamos de profundizar en esto», a ver... (150109_ET1_M).
>
> Es muy difícil crear un grupo para perder tus privilegios individuales, eso no se hace. Se mueven las que están subordinadas, siempre se van a movilizar las minorías. Los hombres serán aliados, pero pocos serán activistas (150223_LOET5_M).

Ya que los versolaris no conocen ninguna iniciativa de género concreta, y, como ocurre, en otras áreas, los espacios de valoración social tienen escasa presencia de mujeres.

> Estoy a favor de iniciativas con perspectiva de género en el bertsolarismo. Pero no sé si eso se da hoy día. En los espacios laborales de mayor honor y relevancia escasean las mujeres (150306_Er2_E).

5.1.3 Acciones e iniciativas

Emergen diversas iniciativas al hablar de las acciones emprendidas por las mujeres versolaris, entre ellas, los primeros bertso-encuentros de mujeres en Azkizu en 2003, y que se repitieron en 2013, o el Día del Bertso de 2014, donde se eligió el género como tema central. Sobre Azkizu, una versolari comenta cómo tuvieron suerte con el momento, ya que la intención era juntar a mujeres improvisadoras de todo el mundo para analizar cómo se podía insertar la perspectiva de género.

> En Azkizu nos reunimos personas de 30 países para ver cómo insertar la perspectiva de género (150223_LOET5_E).

> Y yo he tenido contacto con la Comisión de Género desde que empezamos con la movida de Azkizu y, de alguna forma, es nuestro contacto con la Asociación (150109_ET1_E).

Azkizu sirvió para reflexionar, a través de la experiencia, sobre muchas cosas. Al comienzo pensaban que la discriminación les ocurría a otras, pero después vieron que era cosa de todas.

> Yo, por ejemplo, antes de ir a Azkizu, nunca hubiera imaginado la necesidad de difundirlo al resto (150131_ET2_E).

> [...] pues, por ejemplo, me ha servido para tomar conciencia y reflexionar, [...] fijarme en lo pequeño y ver cómo influye, y yo ahí veo la influencia de la Comisión de Género hacia nosotras (150131_ET3_E).

La unión unánime de las mujeres con el género fue el Día del Bertso de 2014. Cuando se organizó el evento, el tema estaba relacionado con el género, algo polémico, aunque las valoraciones fueron muy positivas.

> Por eso quiero decir que el Día del Bertso de 2014 fue muy potente, supuso una sacudida tremenda, ¿no? Se ve que hay un trabajo tremendo ahí y *joer*... (150131_ET2_M).

Otro momento en el que se trabaja el género es en los campamentos. En los campamentos[9] se emplean dinámicas y metodologías innovadoras, pero es difícil cambiar las dinámicas machistas, ya que están muy enraizadas en la sociedad.

> A pesar de hacer dinámicas y trabajar estos temas diariamente, se ven conductas machistas inconscientes (150131_LO_I).

En este proyecto hay mujeres de todas las edades y se valora socialmente. Sus experiencias en el mundo del bertsolarismo se han convertido en un espacio para compartir, y se sienten cómodas con el respaldo del grupo, creando conciencia y redes.

> El habernos juntado y compartido ha abierto un espacio en el bertsolarismo que antes solo se conseguía mediante las escuelas de bertso. Poder juntarnos cuando estamos aisladas y sentirte protegida... (150223_ET5_E).

Se hace un gran trabajo de género en el bertsolarismo. Este trabajo genera charlas, encuentros y talleres, algo que ayuda a las jóvenes versolaris.

9 Las profesoras de bertso se mueven por Euskal Herria como monitoras en los campamentos. Miles de niños se acercan en verano y el objetivo es pasarlo bien mientras que aprenden a improvisar.

5.1.4 Las alianzas

Se considera indispensable la alianza entre versolaris.

> [...] las alianzas son indispensables. Pero no solo las alianzas entre mujeres, sino también entre hombres y mujeres, y sentirte valorada emocional e intelectualmente (150109_ET1_E).

> El grupo habla de redes, alianzas, si no existiese esa red no saldrían a la plaza. Es un proceso (150109_LO1ET1_E).

Las versolaris sienten la protección de colegas profesionales. Pero ese camino no ha sido fácil, porque antes han tenido que descubrirse personalmente y desde la teoría feminista. Todavía queda camino para conseguir una conciencia feminista.

> Creo que todavía tenemos mucho trabajo en este tema. Contradicciones, miedos, envidias, juicios [...], tenemos que trabajarlos para lograr una verdadera conciencia feminista (150306_Er3_E).

Entre las versolaris existe protección, pero valoran aún más la que reciben fuera de este mundo; en el movimiento feminista, amistades, familia... El mundo del verso es competitivo y dicen que los juicios dentro de este son los más duros.

> En el mundo del verso, como en los otros, hay una gran pelea de egos, es un ejercicio público y eso tiene sus consecuencias... (150306_Er3_E).

> Es indispensable trabajar la autoestima y equilibrar el interior. Porque es un sistema inmisericorde (150306_Er3_E).

En los ámbitos públicos, como el bertsolarismo, son necesarias alianzas de diversa índole, para crear la conciencia feminista de grupo y para sentirse protegida. Además, la competitividad hace que las envidias, juicios y miedos se manifiesten. Estos elementos no ayudan en la construcción de la conciencia feminista. Hasta ahora se ha trabajado mucho y se ha traído el tema al centro, pero queda mucho por hacer. Para seguir adelante, son necesarias las escuelas de bertso feministas y las iniciativas que salgan de estas.

Está claro que, en el bertsolarismo, como en otros espacios, la mayoría es masculina. Para poder seguir adelante hay que tener cuidado y mucha conciencia para no dar un paso atrás. De vez en cuando, como en el Día del Bertso, estas iniciativas funcionan para conocer la impresión del público.

5.2 La Asociación y la Comisión de Género

5.2.1 Funciones de la Asociación

Considerando el trabajo de la Asociación, se resalta su función principal: influir en las sesiones, que los diferentes agentes hagan su trabajo. La Asociación pretende fomentar un ambiente sano, promoviendo materiales didácticos e investigaciones, y se encarga de la formación, por lo que no se podía plantear una formación sin tener en cuenta el género. «La asociación no se mete a organizar o a dar plazas, es un camino a largo plazo el que se requiere para sanear el ambiente» (150223_LOET5_E).

Cuando se comenzó a sanear ese ambiente, se puso el foco en las relaciones, y vio el género como una clave que tener en cuenta: «Para mejorar las relaciones

el género es clave, y para ello hay que insertar la perspectiva de género» (150223_LOET5_M).

Así, la Asociación quiso tratar los problemas en torno al género creando una Comisión de Género. Al comentar los quehaceres de la Comisión de Género, se subrayaron primeramente los objetivos a cumplir, siendo uno de ellos la asesoría desde la perspectiva de género. «Nosotras estamos ahí para promover la perspectiva de género, para que cada uno después lo lleve a su terreno» (150223_ET5_E).

La Comisión de Género es la única que tiene asesoría en género, a diferencia del resto de departamentos. Tienen claro que no son un grupo feminista y que su prioridad es cuidar el bertsolarismo. Una de las funciones principales de la Comisión de Género es ayudar a la mujer en el escenario, para que se sienta empoderada en él.

> Queremos tener influencia ayudando a la mujer en el escenario, para que cada vez más se sumen. Saber qué claves hay que tocar para lograr el empoderamiento, las teorías del cuerpo y el trabajo psicológico son claves (150223_LOET5_E).

Otra función es visibilizar a las mujeres, poner en valor lo que ellas hacen, y que en ese reto cada departamento tenga su responsabilidad. La Comisión de Género quiere dejar claras cuáles son las responsabilidades departamentales.

> El reto de los próximos diez años es que cada departamento coja su responsabilidad real (150223_ET5_E).

> Para mí dentro de la Asociación se le ha dado fuerza a la Comisión de Género o, por lo menos, un reconocimiento mínimo al ver que nos juntamos en masa. No sé, ¿eh? Vieron de repente que «estas dos son capaces de juntar a cuarenta personas para pasar un fin de semana», y pensaron, «aquí algo hay», y es ahí donde yo veo la fuerza, en el grupo (150109_ET_E).

Se ve la necesidad de la Comisión de Género porque se ha hecho un trabajo interno y se busca la reflexión. Es útil para cambiar algunas ideas interiorizadas, para marginar comportamientos machistas y para tomar decisiones.

> ¿Que qué ha traído la creación y trabajo de la Comisión de Género de la Asociación? Creo que, entre todas, hemos traído el tema al centro. Hace diez-quince años no estaba formado el discurso, no tenía fuerza, y era más fácil que cada uno culpara de sus dificultades, enfado, a sus frustraciones o límites personales, porque solo veíamos violencia estructural (150306_Er3_E).

> Yo, viendo esa Comisión de Género, sé que nos ha aportado mucho y me ha ayudado a hacer un trabajo interno importante para limpiar la cabeza y guardar las ideas que hay que guardar y creo que eso es lo más importante, y de ahí mirar a fuera y ver qué se puede hacer (150131_ET2 _E).

5.2.2 Miedos y actitudes negativas

El mayor miedo de la Comisión de Género es crear comportamientos contrarios, ya que si algo se pone de moda en el mundo del bertsolarismo se desprestigia inmediatamente. Por ello tienen que tener cuidado.

> Cuando algo está de moda no nos gusta..., entonces hay posibilidades de que se cuestione, y vienen los chistes cada vez que se mencione la palabra *género* y se dejará el trabajo hecho, por lo que prefiero que seamos más sutiles. Tenemos que estar ahí, pero no como tema (150223_ET5_M).

Siempre han temido no conseguir el efecto buscado y lograr lo contrario, y así, en vez de integrar la perspectiva de género, convertir esto en un motivo de broma. Ven la necesidad de difundir la perspectiva de género a todos los ámbitos.

> ¿Qué es trabajar el género en esta creación cultural? ¿Qué hay que hacer? Igual piensas que un tema es a favor del género y el efecto es el contrario... La incorporación de la perspectiva de género no es trabajo exclusivo de la Comisión de Género, estamos dentro de la Asociación, pero también hay muchas personas con influencia (150223_ET5_M).

Se han organizado talleres de formación con facilitadores de tema, jueces, periodistas[10], donde se ha incidido en la necesidad de no caer en estereotipos sexistas a la hora de proponer temas, al igual que tener ciertos factores en cuenta a la hora de puntuar.

> [...] y entonces lo hicimos, no fue un gran plan..., pero dijimos, bueno, pues para formar a los facilitadores, a los jueces y los periodistas, vamos a dar unas sesiones, y, entonces, el tema está presente, y así, cuando vas a organizar cosas, pues ese tema ya se ha trabajado (150223_ET5_E).

5.2.2.1 Comisión de género: formación

Entre las versolaris surgen dudas en cuanto a la formación en género, ya que no tienen claro si los facilitadores y los jueces la reciben. Se sobreentiende que tienen sensibilidad de género, pero igual la practican fuera del bertsolarismo.

> En las reuniones de facilitadores y jueces, pues, recibirán alguna formación en género, pero creo que, además, deberían de formarse también fuera... (150131_ET3_E).

La Comisión también se ha reunido con directivos de cadenas de televisión, buscando la reflexión interna.

> Pues, por ejemplo, visibilizar las biografías, un departamento de investigación, dar unas becas para investigar, están los campeonatos, se han dado ideas (150223_ET5_E).

Pero hay que promover el cambio en el escenario:

> [...] hasta que no veamos a la abuela cantando en el escenario esto no se va a normalizar, pero eso en el bertsolarismo, en la coeducación, en la literatura, arte, pintura, en toda área que sea parecida (150223_ET5_E).

> [...] no somos políticas, no queremos cambiar el plan en cuatro años, queremos que esto funcione y, dentro de 750 años..., quizá tenemos otro bertsolarismo, otras plazas, otros recitales... (150223_ET5_M).

10 En el universo del bertso, además del versolari, también son muy importantes los facilitadores de temas, jueces y periodistas, y, si eso fuera poco, debería incluirse también a los agentes culturales y al público. Es impensable formar a todos.

El género se está teniendo en cuenta en diversos ámbitos, se extiende el mensaje. Además de en las escuelas y campamentos, los facilitadores y los jueces también están reflexionando.

> Y ¿los facilitadores y los jueces? ¿Las escuelas y campamentos? No controlo tanto esos ámbitos, pero por lo que me cuentan se está trabajando en todas las áreas, más o menos. El chip del «género» se está difundiendo en todas las áreas y se están realizando iniciativas concretas. Se están haciendo esfuerzos (150306_Er1_E).

Cuando pensaron en la Comisión de Género hacer una formación, se comenzó sin ningún plan, sin ninguna guía.

> Experimentar, no hay un camino concreto, pero la Comisión de Género está experimentando, entonces experimentamos en diferentes líneas y, con el tiempo, estas se mueren o se activan (150223_ET5_E).

5.2.2.2 Las tres líneas en la formación

Han creado tres líneas de formación: la primera, para empoderar a la mujer, la segunda, para sensibilizar al hombre, y la tercera, mixta, para que hombres y mujeres trabajen juntos. Cada línea lleva una velocidad diferente, un nivel de activación distinto. A las mujeres no hay que convencerlas, ellas saben que tienen que seguir trabajando. Las otras líneas son más lentas, pero crearán su propia metodología.

> Solo las mujeres forman parte de esa formación y el empoderamiento es su objetivo (150223_ET5_M).

> Hay que trabajar con los promotores y por eso hemos creado las tres líneas, una con mujeres, para que conozcan qué trabajo se está haciendo, para reflexionar sobre el trabajo a hacer con los jóvenes. También pensamos en nivelar a la gente a través de su conciencia de género, pero, como hay ritmos de aprendizaje diferente, se han inventado tres caminos: uno para conseguir el empoderamiento femenino, otro para conseguir la sensibilización masculina, y el mixto, para crear relaciones y vernos entre nosotras (150223_LOET5_M).

La línea para las mujeres está mejor organizada. Necesitan formación, pero ya hay gente formada en el grupo y que es muy activa. Se han generado encuentros y talleres, y se abren nuevos caminos constantemente.

> No tenemos nada que hacer en la formación de mujeres, no tienes que decir nada, ellas se organizan. La línea de mujeres da resultados, tenemos encuentros anuales, los cursos que da Virginia Imaz. Ahora estamos buscando cosas nuevas (150223_ET5_E).

La segunda línea es la de los hombres. Aquí se quiere sensibilizar. Al comienzo quería copiarse lo que se hacía en la línea de las mujeres, hasta que vieron que eran dos colectivos distintos, con necesidades y características diferentes. Queda claro que algunos hombres no se sentían cómodos en ese modelo tradicional de bertsolarismo.

> Hicimos el intento de imitar la línea de los hombres con las mujeres y es otra cosa, tenemos que seguir investigando, a pesar de que sea difícil mover a los clásicos (150223_ET5_E).

A veces se habla de las nuevas masculinidades, otras, de las sensibilidades, y en otras, del despertar de la conciencia.

> La conciencia, entender la situación, género, familias, el bienestar interno, los hombres como tema (150223_ET5_E).

El tercer camino es la línea mixta, saben que para que se dé un cambio en la sociedad se necesita la colaboración de todos.

> [...] hay que reforzar el mixto, hombres y mujeres están mezclados, y hay que ver cómo hacer y a dónde ir. Es necesario ver el trabajo hecho hasta ahora para seguir adelante [...]. Como asociación, nuestro trabajo es coger el tema del género y difundirlo, queremos trabajar el género en la línea mixta para recibir las opiniones de ambas partes, para saber qué hacer. Se quiere hacer una especie de diagnóstico en el mixto, y ver qué camino hay, el camino del próximo año, dar el salto a la plaza (150223_LOET5_E).

5.2.2.3 La *bertso eskola* feminista

Se quiere crear una escuela de bertsos feminista, sin demasiado ruido, para que las mujeres se sientan cómodas en el escenario y en el campeonato, para que tengan salidas hacia ciertos temas.

> Se quiere crear la Escuela de Bertsos para mujeres, pero sin publicidad, para no generar presión en las mujeres. Es un trabajo importante, cada departamento tiene que responsabilizarse desde la perspectiva de género y para ver qué se puede hacer (150223_LOET5_M).

Se le llama la Escuela de Bertsos Feminista. A pesar de haber sido creada con ganas, convencimiento y fuerza, no la quieren publicitar. Es una idea mediáticamente innovadora, pero no quieren sacar rédito por el miedo a las consecuencias.

> [...] es un caramelo mediático, pero no queremos decir qué metodología se usa, no queremos sacar a las mujeres al escenario con esa presión (150223_ET5_E).

> [...] noté a mucha gente desconfiada a mi alrededor diciendo: «Vais en contra de vuestro discurso», porque nosotras queremos que en la plaza seamos iguales, pero luego vamos solas por nuestro lado (150131_ET3-E).

> [...] se quieren dar los inicios hacia una escuela de bertsos feminista y crear material y compartir un poco qué modelo queremos (150131_ET3_M).

Tanto la creación de las escuelas de bertsos como la Comisión de Género también han servido para reflexionar sobre todo el proceso de empoderamiento de las mujeres versolaris sobre las necesidades, sobre la propia conciencia, como las resistencias.

> Uxue Alberdi, Maialen Lujanbio, Ainhoa Agirreazaldegi..., han dado charlas y apoyado las escuelas de bertso feministas..., y ahora se ha puesto en marcha el espectáculo *El secreto del Bertsolarismo* [...], el ambiente está caldeado (150306_Er5_E).



Figura 1. Actividades emprendidas por la Asociación de Amigos del Bertsolarismo.

6. Conclusiones

Respecto al primer objetivo, inferimos que las versolaris han hecho un gran trabajo en su proceso de empoderamiento, pero estas necesidades y estrategias parten de las mujeres (Rowlands 1997). Así, la Asociación, viendo la preocupación de las mujeres, decidió poner en marcha la Comisión de Género en 2009.

En relación con el segundo objetivo, la Comisión de Género ha hecho trabajo de asesoramiento desde el comienzo, pero tiene como objetivo cuidar el bertsolarismo y ayudar a las mujeres en la salida al escenario, ya que muchas no se atreven a salir a la plaza o al campeonato. Quiere visibilizar y valorar a las mujeres, pero tiene miedo de generar el efecto contrario. La investigación muestra cómo, al comienzo, muchas versolaris imitaban a los hombres cantando (Showalter 1983), pero, con el trabajo, ese modelo ha cambiado en los últimos veinte años. Es decir, la mujer en el bertsolarismo ha pasado de ser objeto a sujeto (Greimas 1983), a tener un discurso propio, y es por ello que en nuestra investigación las versolaris jóvenes agradecen el trabajo hecho, a pesar de que la implicación venga mayormente de las mujeres. Un dato que confirma esta realidad es que en la actualidad la campeona de versolaris es mujer: Maialen Lujanbio. También, las campeonas de Vizcaya y Navarra son mujeres, Onintza Enbeita y Saioa Alkaiza respectivamente. Y aunque en Guipúzcoa Beñat Gaztelumendi es el *txapeldun,* la final resultó muy disputada entre Alaia Martín y Gaztelumendi. Este dato es muy importante porque las mujeres versolaris comprenden el 20% del colectivo. Solo en Álava y en la parte vascofrancesa, los campeones son hombres. Otro dato es el estilo de Maialen Lujanbio, un estilo todavía por investigar que empieza a tener

seguidores. Las propias versolaris señalan la necesidad de analizar en profundidad la obra de Maialen Lujanbio para precisar los aspectos realmente innovadores que aporta a la improvisación. Este cometido es de interés en relación con el tercer objetivo en aras de estudiar la igualdad efectiva.

La Comisión de Género, en su asesoría, da especial peso a la promoción y formación. En cuanto a la promoción, se han hecho campañas de visibilización y promoción con facilitadores de temas, jueces y periodistas. Igualmente, tanto en las escuelas de bertso como en la formación reglada, se están renovando los materiales didácticos y en los campamentos se trabaja el género. La formación ha generado tres líneas diferenciadas: la primera, dirigida al empoderamiento de la mujer; la segunda, para sensibilizar a los hombres, y la tercera, mixta, para que cooperen hombres y mujeres. Cada línea lleva una velocidad o activación diferente. Las mujeres no necesitan ser convencidas, son conscientes del trabajo que hay. Las otras líneas son más lentas, pero irán descubriendo su propia metodología, si bien es cierto que en la tercera existen más resistencias hacia la perspectiva de género. La línea de las mujeres lleva funcionando siete años y la de los hombres acaba de cumplir dos (Garate 2021). En este sentido, Garate (2021) entrevista a un conocido versolari, Jon Martín, que ha participado en los dos cursos feministas consecutivos de la *bertso eskola* feminista para hombres. Martín cita la multitud de temas incómodos y la necesidad de transversalizar el género. Pero hacemos nuestra la pregunta que se hace el versolari entrevistado, qué hacer para desempoderarse y a quién emular en este aprendizaje. Las mujeres versolaris han labrado un camino de empoderamiento con distintos carriles y han invitado a los compañeros versolaris a que se miren sus privilegios, que reflexionen y que se desempoderen. Este tema sería otro paso interesante para el estudio dentro de las metodologías que se están aplicando desde la *bertso eskola* feminista para hombres, así como realizar un estudio comparativo entre las dos escuelas de bertso feministas.

La Comisión de Género siempre ha estado respaldada por mujeres versolaris y sus iniciativas personales. Muchas veces se han confundido ambas vertientes, ya que las dos trabajan el género. Con todo, las iniciativas de las versolaris son anteriores a la Comisión, lo que ha dado agencia (Kabeer 1993) a las versolaris en este ámbito cultural, pasando de ser invisibles a ser parte del jurado y aparecer en público. Así, en la última década, las versolaris han sentido la necesidad de unirse. El primer encuentro de las versolaris con improvisadoras de todo el mundo fue en 2003, en Azkizu, para reflexionar sobre cómo introducir la perspectiva de género en la improvisación oral. Esta experiencia contribuyó a que muchas chicas comprendieran lo que significa ser mujer. Diez años después, en 2013, volvieron estas iniciativas, donde se quiere concienciar sobre el tema. En 2014, durante el Día del Bertso, se incorporó la perspectiva de género y las versolaris fueron protagonistas. El año 2016 se celebró en San Sebastián del 11 al 16 de julio el encuentro internacional sobre improvisación con jornadas académicas y actuaciones. Un día estuvo dedicado al género.

Con todo, lo más remarcable es cómo surge esta comisión con una visión de empoderamiento, de las iniciativas de las mujeres, de las necesidades de alianzas, para sentirse reconocidas, valoradas y para desarrollar la conciencia feminista. Son conscientes de que aún queda mucho, pero las escuelas de bertsos feministas están en marcha, novedosa experimentación para empoderarse, una metodología para tomar agencia en la hegemónica y masculina plaza. Y una experiencia que se puede extrapolar a otras instancias culturales para contribuir en equidad efectiva.

7. Referencias bibliográficas

AGIRRE, Lorea (2010): «Zapia eta txapela Emakume bertsolariak tradizioarekin negoziatzen eta eredu berria sortzen. Negoziazioak eta disonantziak: mututasunetik emulaziora, eta emulaziotik ahots propiora». Trabajo Fin de Máster UPV/ EHU. <http://bdb.bertsozale.eus/uploads/edukiak/liburutegia/2010%20Lorea%20Agirre-zapia%20eta%20txapela.pdf>[Última consulta: junio 2021]

AIERDI, Xabier (2007): *Bertsolaritza tradizio modernoa.* Bilbo: UPV/EHU.

ALBERDI, Uxue (2014): «Gorputzak, gorpuzkerak eta gorputzaldiak. Bertsolaritzan». En Gema LASARTE y Amaia ALVAREZ URIA (eds.) *Gorputza eta generoa: Teoria didaktika eta esperientziak.* Eibar: UEU, p. 145-156.

ARTETXE, Miren (2020): «Ipar Euskal Herriko bertso-eskoletako gazteen hizkuntza ibilbideak. Gazte identitateak, hizkuntza mudantzak eta ligitimazio prozesuak». Tesis Doctoral UPV/ EHU <https://addi.ehu.es/handle/10810/45422> [Última consulta: junio 2021]

AUBERT, Adriana; Carme GARCÍA; Sandra RACIONERO (2009): «El aprendizaje dialógico». *Cultura y Educación* 21(2): 129-139.

BARANDIARAN, Alberto (2011): *Beste larogei urtian.* Donostia: Euskal Herriko Bertsozale Elkartea.

BARBOUR, Rosaline (2013): *Los Grupos de discusión en la Investigación Cualitativa.* Madrid: Morata.

BEGIRISTAIN, Edurne (2011): «El bertsolarismo, en el camino de la igualdad». *Emakunde* 81: 2.

BOGDAN, Robert; Sari K. BIKLEN (1982): *Qualitative research for education: an introduction to theory and methods.* London: Allyn and Bacon.

COFFEY, Amanda; Paul ATKINSON (2003): *Encontrar sentido a los datos cualitativos.* Medellin: Contus.

COLÁS, Maria Pilar; Leonor Buendía (1992): *La investigación educativa.* Sevilla: Alfar.

ERKIAGA, Nere (2008): «Genero ikuspegia bertsolaritzaren mugimendu barruan». Trabajo de máster, Partaidetza eta Komunitate Garapen Masterra, UPV/ EHU <https://bdb.bertsozale.eus/uploads/liburutegia/xdz5_ld_000699.pdf> [Última consulta: junio 2021]

FLICK, Uwe (2014): *El diseño de la Investigación*. Madrid: Morata.

GARATE, Miren (2021): «Feminismoaz gogoeta, bertso eskola moldean». *Berria,* 2021/08/24 <https://www.berria.eus/paperekoa/2016/040/001/2021-07-24/feminismoaz-gogoeta-bertso-eskola-moldean.htm> [Última consulta: junio 2021]

GARZIA, Joxerra (2012): *Bertsolaritza.* Donostia: Basque Institute.

GARZIA, Joxerra; Jon SARASUA; Andoni EGAÑA (2001): *Bat bateko bertsolaritza. Gakoak eta azterbideak*. Donostia: Bertsozale Elkartea.

GOETZ, Judith; Margaret LACOMPTE (1988): *Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa.* Madrid: Morata.

González Abrisketa, Olatz (2013): «Cuerpos desplazados. Género, deporte, y protagonismo cultural en la plaza vasca». *Revista de Antropología Iberoamericana* 8(1): 83-110.

Gómez-Urda, Félix (2021): «Una canción sin género: Notas sobre performatividad y agencia en los bertsos de Maialen Lujanbio». *AusArt,* 9 (1): 197-209.

Gorostiza, Ana Isabel, *et alii (2020): «Mujeres vascas improvisadoras: las bertsolaris del mundo tradicional (siglos* XV-XIX*)». Arenal. Revista de historia de las mujeres* 27(1): 141-172. <http://dx.doi.org/10.30827/arenal.v27i1.5990>

Greimas, Aljirdas Julius (1983): *La semiótica del texto, ejercicios y prácticas.* Madrid: Gredos.

Habermas, Jürgen (1994): *Teoría de la acción comunicativa.* Madrid: Cátedra.

Hernández, Jone Miren (2006): «Emakume bertsolariak: ahozkatu gabeko identitatea». *Kobie: antropologia cultural* 12 (2006): 61-70.

— (2014): «Emakume bertsolariak: bertsotik bertsora, hanka puntetan». En Gema Lasarte y Amaia Alvarez Uria (eds.) *Gorputza eta generoa: Teoria didaktika eta esperientziak*. Eibar: UEU, p. 37-48.

— (2019): «Algunas instrucciones para abrir la caja negra del conocimiento feminista». *Disparidades* 74 (1) <https://doi.org/10.3989/dra.2019.01.002.03>

Ibarguren, Leire (2009): «Nolako umorea egin nahi dugu emakumeok arte eszenikoetan?» Trabajo de Fin de Máster UPV/ EHU <http://bdb.bertsozale.eus/uploads/edukiak/liburutegia/2009%20Leire%20Ibarguren-Emakumeak%20oholtza%20eta%20umorea.pdf>[Última consulta: junio 2021]

Kabeer, Nalia (1999): «Resources, agency, achievements: reflections and measurements of women empowerment». *Development and Change* 30(3): 435-464.

Larrañaga Arriola, Julen (2013): *Jolas sakona: Txapelketaren prozesu errituala eta bertsolariaren arrazoi sortzailea* XXI *mendeko agoran.* Bilbo: EHU/UPV <http://www.euskara.euskadi.net/appcont/tesisDoctoral/PDFak/Jexux_Larranaga_TESIA.pdf> [Última consulta: junio 2021]

Larrañaga, Carmen (1994): «Bertsolarismo: Habitat de la masculinidad». *Bitarte: revista cuatrimestral de humanidades* 4: 29-50.

— (1995): «El Bertsolarismo: una tradición oral transitada por el género-sexo». *Cuadernos de Sección. Historia y Geografía* 23: 405-425.

— (1997): «Del bertsolarismo silenciado». *Jentilbaratz* 6: 57-73 <https://www.eusko-ikaskuntza.eus/es/publicaciones/del-bertsolarismo-silenciado/art-9791/> [Última consulta: julio 2021]

— (2000): «Teatralidad y poética alternativas: El bersolarismo y las mujeres». En Iris M. Zavala (ed.): *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua catalana, gallega y vasca).* Barcelona: Anthropos vol. 6, p. 399-424.

Lasa Oteiza, Zaira (2010): «Bertsolaria ez da bertsolaria jaiotzen, izatera iristen da. Emakumearen ibilbide bertsolaritzan (1980-2009)». Trabajo de Fin de Máster UPV/ EHU.

Lekuona, Manuel (1974): «El Bertsolarismo, idazlan guztiak. Ahozko literatura». *Kardaberaz bilduma* 22: 43-73.

LIMON, Maria Rosario; Juan Antonio CRESPO (2002): *Grupos de debate para mayores. Guía práctica para animadores.* Madrild: Narcea.

MCMILLAN, James H.; Sally SCHUMACHER (2005): *Investigación educativa: una introducción conceptual.* Madrid: Pearson.

MITXELENA, Koldo (1988): *Historia de la literatura vasca.* Donostia: Erein <http://www.criticalimprov.com/article/view/939/1610> [Última consulta: junio 2021]

MURGUIALDAY, Clara (2013): *Reflexiones feministas sobre el empoderamiento de las mujeres.* Barcelona: Cooperació <https://cooperaccio.org/wp-content/uploads/2014/03/Empoderamiento_Cast_web.pdf> [Última consulta: julio 2021]

RAPLEY, Tim (2014): *Los análisis de la conversación, del discurso y de documentos en Investigación Cualitativa.* Madrid: Morata.

REKALDE, Itziar; María Teresa VIZCARRA; Ana María MACAZAGA (2011): «La aventura de investigar. Una experiencia de investigación-acción participativa». *Aula Abierta,* 39(1): 93-103.

— (2014): «La observación como estrategia de investigación para construir contextos de aprendizaje y fomentar procesos participativos». *Educación XXI* 17(1):199-220.

RODRÍGUEZ, Gregorio; Javier GIL; Eduardo GARCÍA (1996): *Análisis de los datos cualitativos asistidos por ordenador: Aguad y Nudist.* Barcelona: PPU.

ROWLANDS, Jo (1997): *Questioning Empoverment.* Oxford: Oxfman Publications.

SHOWALTER, Elaine (1983): *A Literature of Their Own, British Women Novelists from Brontë to Lessing.* Londres: Virago.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1993): «Can the subaltern speak?» En Patrick WILLIAMS y Laura CHRISMAN (eds.): *Colonial Discourse and Post-colonial Theory: A Reader.* Londres: Harvester Wheatsheaf, p. 66-111.

WHITE, Linda (2001): «Orality and Basque Nationalism: Dancing with the Devil or Waltzing into the Future?». *Oral Tradition* 16(1): 3-28.

WITTIG, Monique (1992): *The straight mind and other essays.* Boston: Beacon Press.

Anexo 1. Maialen Lujanbio, canción sin género.

Tema: Todo iba bien hasta que se ha encendido la luz. Tema que cantó en la final de 2017.

- Un trago tras otro trago,
- En el interior de nuestras calles
- La fogosidad es lo que el alcohol
- Y el deseo sexual conlleva
- A tu casa, a mi casaLo primero, lo de siempre
- Hemos entrado a tu habitación
- Y he aquí lo de después:
- La luz estaba apagada y
- Allí me desnudé del todo
- Y súbitamente se ha encendido
- La más humilde de las luces pequeñas
- Estás mirando a mi cintura
- No soy lo que creías. (bis)

- Hasta taparme hemos tenidomuchas risas, muchas bromas
- De boca a boca nos pasábamos
- Los hielos del Gin tonic
- Tenía dos pechos erectos
- Y tú me diste forma
- A pesar de vestir pantalones estrechos
- Sin tacones, ni falda
- Soy esto y aquello estoy tomando
- Algunas hormonas
- Soy hombre y mujer
- Ni mujer, ni hombre
- Mi deseo de no pertenecer a ningún lugar
- Puede que sea la causa de tu desazón. (bis)***

- Trago bat eta beste trago ba
- Gure kaletan barrena
- Ta piztea da alkoholak eta Sexu grinak dakarrena
- Zure etxera nere etxera
- Betiko gauzak aurrena
- Zure logelan sartu gara ta
- Hara hemen ondorena
- Argia zegon itzalita ta
- Bertan biluztu naiz dena
- Ta bat-batean piztu egin da
- Argi txiki xumeena
- Nere gerrira begira zaude
- Ez naiz uste zenuena. (bis)***

- Estali arte izan dugunak
- Nahiko irri nahiko broma
- Ahorik aho pasa dugunak
- Gin tonic barruko horma
- Bular parea zut neukan eta
- Zuk eman didazu forma
- Galtza hestuak nebilzkin arren
- Ez takoi ezta ez gona
- Hau ta hura naizHartzen ari naiz
- Zenbait botika hormona
- Gizona eta Andrea nauzu
- Ez Andrea ez gizona
- Nere inon ez egon nahia ote
- Da zure ezin egona. (bis)***

La narració oral professional: una proposta d'anàlisi des de l'etnopoètica

Tània Muñoz Marzà
Universitat Rovira i Virgili
tania.munoz@urv.cat

Resum

La narració oral professional és una disciplina escènica que consisteix a explicar històries de viva veu a un públic. Aquest ofici artístic conviu amb la narració oral espontània i quotidiana i ha desenvolupat uns trets concrets en els darrers anys. L'article proposa la utilització de les darreres aportacions en els àmbits del folklore i l'etnopoètica com a marc interpretatiu adient per a l'estudi de la narració oral professional. En aquest sentit estudiem la relació entre la narració oral professional i el folklore entès com a comunicació artística en un grup petit i l'etnopoètica com a branca del folklore que estudia l'art verbal. A continuació, examinem el repertori dels narradors orals professionals en funció del sistema de gèneres i la relació entre l'artista i el públic. Aquesta anàlisi indica que el repertori dels narradors és molt variat. D'altra banda, s'adverteix que la relació amb el públic és un dels factors determinants en la tria d'un gènere o relat. Finalment, analitzem el treball artístic que es realitza amb aquest repertori, especialment pel que fa a la relació entre oralitat i escriptura.

Paraules clau

narració oral; etnopoètica; comunicació artística; repertori; públic

Estudis de Literatura Oral Popular, núm. 10, 2021, 101–117 | DOI: 10.17345/elop2020101-117
ISSN: 2014-7996 | http://revistes.urv.cat/index.php/elop

Professional oral narrative: an ethnopoetic analysis

Abstract
Professional storytelling is a performance discipline that consists of telling stories orally to an audience. This artistic profession coexists with spontaneous and everyday storytelling and has developed certain specific attributes in recent years. The article suggests the use of the latest contributions to the field of folklore and ethnopoetry as an interpretative framework suitable for the study of professional storytelling. In this regard, we study the relation between professional storytelling and folklore, defined as artistic communication among small groups and ethnopoetry as a branch of folklore that studies verbal art. We then examine the professional storyteller's repertoire in terms of the genre system and the relation between the artist and the audience. Our analysis shows that the storyteller's repertoire is highly varied and that their relationship with the audience is a decisive element in choosing a genre or story. Finally, we analyse the artistic work produced through this repertoire, in particular in relation to oral transmission and writing.

Keywords
storytelling; ethnopoetry, artistic communication; repertoire, audience

Rebut: 1/07/2021 | Acceptat: 23/07/2021

1. Introducció[1]

La majoria de persones tenim la capacitat i el gust d'explicar i escoltar històries en situacions molt variades. Contem anècdotes divertides al nostre grup d'amics i expliquem contes o rondalles[2] als nostres fills abans d'anar a dormir. Gaudim d'escoltar i narrar històries que ens han contat, que hem llegit o inventat sense ser gaire conscients de quan o com ho fem. Aquesta habilitat de comunicar-nos artísticament acompanya la humanitat des dels seus orígens i continua aflorant en noves formes i contextos narratius.

Des de fa aproximadament trenta anys, un grup de persones s'ha desenvolupat i especialitzat professionalment en la narració d'històries de viva veu. En aquest ofici, el narrador o narradora oral relata les seues històries a un públic en un context escènic. Així, la narració oral professional ha esdevingut una disciplina artística que conviu amb la narració oral espontània que es dona en la nostra quotidianitat. Precisament, algunes de les denominacions d'aquests artistes són *contacontes*, *narrador oral, narrador oral escènic, neonarrador, nou narrador* o *narrador urbà* (Sanfilippo 2006: 156). En aquest article, hem optat per utilitzar *narració oral* i *narrador o narradora oral* per referir-nos respectivament a la disciplina i a la persona, ja que aquestes expressions són d'ús preferent pel mateix col·lectiu artístic. A més, hem afegit el mot *professional* en detriment d'altres denominacions com *narració oral escènica*,[3] *narració oral contemporània* o *neonarració.* La paraula *professional* ens ha resultat útil per distingir l'activitat escènica de l'acció de narrar contes en un context quotidià i espontani i fa referència a l'activitat exercida per persones que expliquen contes de viva veu com a ofici i reben una remuneració econòmica per fer-ho.

Aquesta és una disciplina híbrida en què es fusionen elements literaris i teatrals, com destaquen Wilson (2006) o Pazó (2006), i té lloc en contextos molt variats. Sovint es realitza, encara que no exclusivament, en espais escènics no convencionals. Molts espectacles de narració oral es desenvolupen en el marc de campanyes de promoció i animació lectora de biblioteques i centres educatius i també apareixen associats a les programacions de museus, teatres, festivals i altres institucions culturals. Els espectacles de narració oral es caracteritzen per la seua senzillesa, ja que l'artista es presenta amb una escenografia mínima, acompanyat de vegades d'alguns objectes escènics entre els quals destaca l'àlbum il·lustrat. El narrador oral professional interactua directament amb el públic i explica relats i

1 Aquesta publicació ha estat possible amb el suport del Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades (MICINN) i del Fons Social Europeu (FSE) (PRE 2019-089183) (Subprograma Estatal de Formació del Programa Estatal de Promoció del Talent i la seva Ocupabilitat en I+-D+I, en el marc del Plan Estatal d'Investigació Científica i Tècnica i d'Innovació 2017-2020) i s'emmarca en el projecte de recerca amb referència PGC2018-093993-B-I00 (MCIU/AEI/FEDER, UE).

2 En aquest article, les paraules *conte* i *rondalla* s'empren com a sinònims. L'accepció *rondalla* és la més utilitzada en el món acadèmic de l'àmbit cultural català, mentre que la paraula *conte* és la més emprada entre el col·lectiu de narradors i també té un ús social més generalitzat.

3 L'expressió *narració oral escènica* va ser creada per l'escriptor cubà Francisco Garzón Céspedes (1995: 37) com a nova proposta conceptual i artística de l'ofici de narrador oral. La seua utilització sovint s'associa a aquest moviment i el seu significat queda restringit a la concepció de Céspedes. En l'actualitat, el col·lectiu de narradors orals presenta uns trets característics molt més diversos que els proposats per la *narració oral escènica* o NOE.

altres materials narratius que habitualment són de ficció, encara que la seua narració no es realitza des d'un personatge de ficció, sinó que és sempre el mateix narrador qui s'expressa.

D'altra banda, aquesta disciplina es considera continuadora o hereva de la narració tradicional d'històries. Tal com apunta Sobol (2008: 122), «contemporary storytelling has constructed itself as a compound of tradition-based performing art and social agent in a variety of applied fields».

Efectivament, els elements d'origen folklòric són una part rellevant en la narració oral professional: els narradors orals poden explicar rondalles, llegendes o succeïts i de vegades s'inspiren en personatges i motius del folklore per als seus espectacles. Tanmateix, és destacable la poca atenció que ha rebut aquest tema en el món acadèmic en general i els estudis literaris i etnopoètics en particular. Algunes de les raons podem situar-les en les mateixes característiques de la narració oral, un art de desenvolupament prou recent i que, a diferència d'altres àmbits més estudiats com la literatura o el cinema, té un caràcter heterogeni i *performatiu* (d'actuació en viu). D'altra banda, cal destacar el desenvolupament dels estudis literaris, que preferentment s'han focalitzat en les manifestacions escrites i no en les orals. A més, en el cas del folklore, s'ha sobreposat l'estudi centrat en el text i no tant en les circumstàncies contextuals i performatives (Pujol 1989; Oriol/Samper 2013: 54).

En aquest article ens proposem portar a terme una anàlisi de la narració oral professional a partir del marc interpretatiu que ens proporcionen les darreres aportacions teòriques en l'àmbit del folklore i de l'etnopoètica. En concret, partim de la definició de folklore com a «forma de comunicació artística que es produeix en un petit grup» (Ben Amos 1971: 13) i entenem el folklore des d'una perspectiva contextual que posa el focus en el fet comunicatiu com a actuació o *performance* (Bauman 1975: 290). Així mateix, tenim en compte la definició d'etnopoètica com la «science whose object of study is ethnopoetry» i d'etnopoesia com a «works of literature, transmitted by performers in an improvised presentation on the basis of fixed literary canons» (Jason 1975: 3-4). A partir d'aquí, hem triat tres aspectes de la narració oral professional per examinar-los des d'aquesta perspectiva. En primer lloc, analitzarem la relació entre la narració oral professional, el folklore i l'etnopoètica. En segon lloc, indagarem sobre el repertori dels narradors orals professionals des d'una perspectiva contextual. Finalment, estudiarem el treball artístic que es realitza amb aquest repertori, especialment pel que fa a la relació entre oralitat i escriptura.

2. Folklore i narració oral en context

Els narradors orals són un dels col·lectius artístics que en l'actualitat més estretament es vincula amb el folklore. Aquesta relació es manifesta en el seu treball artístic així com en les nombroses activitats dels col·lectius i associacions interessades en la narració oral.

La participació d'especialistes en folklore i etnopoètica en aquestes activitats ha estat una constant que s'ha incrementat en els darrers anys justament per la necessitat de referents teòrics i formatius per part del col·lectiu de narradors orals. Juntament amb continguts escènics (veu, gest, objecte) i relacionats amb la literatura infantil (especialment pel que fa a l'àlbum il·lustrat), l'etnopoètica i el folklore s'han constituït com un dels pilars teòrics i formatius fonamentals de la narració oral professional.

En aquest sentit, destaca la influència i rellevància d'esdeveniments pioners com El Maratón de los Cuentos, que se celebra a Guadalajara des de l'any 1992. Des d'un principi, El Maratón va suposar una possibilitat de formació i contacte entre narradors i estudiosos.[4] D'altra banda, caldria ressenyar la importància de l'organització de les diferents trobades de narradors a partir de l'any 1996, tant de les Trobades de Contacontes dels Països Catalans[5] com de les Trobades de Narradors[6] i la creació de les associacions de narració oral: Associació de Narradores i Narradors (ANIN), fundada a Catalunya l'any 1998; Asociación Madrileña de Narración Oral (MANO), fundada l'any 2008; Narradores amb Narradors Organitzats (NANO), fundada a València l'any 2010 i l'Associació de Professionals de la Narració Oral a Espanya (AEDA), fundada l'any 2010. Aquestes entitats han estat responsables de l'organització de les diferents Trobades de Narradors així com d'altres activitats formatives, entre les quals destaca l'organització de l'Escola d'Estiu[7] per part d'AEDA, des de l'any 2014.

En aquest apartat formatiu, caldria ressenyar la importància dels cursos i tallers impartits pel narrador barceloní Ignasi Potrony a partir de l'any 2015. Tant en la proposta «Pas a pas» com especialment en el curs «Recrea: Narratori de pràctica del relat tradicional», Potrony porta a terme un ensenyament de la narració oral a partir del treball amb rondalles i llegendes d'origen oral. Aquest enfocament suposa una autèntica novetat pel que fa a l'aplicació pràctica de conceptes teòrics de l'etnopoètica i el folklore, com la utilització del concepte de *motiu*[8] com a detonant de la creativitat oral i la comparació de versions a partir del *tipus rondallístic*.[9]

Pel que fa a les publicacions, cal destacar la col·laboració de diferents experts en folklore i etnopoètica en les revistes especialitzades en narració oral *Revista*

4 A més de la marató de contes, es porten a terme altres activitats com sessions de contes, xarrades i conferències d'experts en literatura i folklore. José Manuel Pedrosa, José Manuel de Prada Samper, Angela Antonia Piccolo, Montserrat Rabadán o Gabriel Medrano de Luna són alguns dels especialistes que hi han participat.

5 Aquestes trobades van tenir lloc els anys 1996, 1998, 2003, 2004, 2005, 2006 i 2007 a les localitats del Pont de Suert, Torredembarra i la Riera de Gaià. Destaca la participació d'especialistes en folklore com Carme Oriol, Àngels Ollé o Joan Soler i Amigó i de narradors i narradores orals de Catalunya, País Valencià o Mallorca. Entre els seus objectius destaca «recuperar l'antiquíssima tradició de contar contes», o «fer conèixer i recuperar la tradició rondallística catalana». *ANIN. Associació de Narradores i Narradors* <http://www.anincat.org/2004/05/4a-trobada-de-contacontes-dels-paisos-catalans> [data de consulta: gener de 2021].

6 Després de dos trobades els anys 1996 i 2004, la I Trobada de Narradors Orals va tenir lloc a l'octubre de 2004 a Arcos de la Frontera, amb una continuïtat anual (2005 a Mondoñedo, 2006 a l'Espluga de Francolí) i, posteriorment, biennal (2008 a Hondarribia, 2010 a Llíria).

7 En aquesta activitat hi ha participat un nombrós grup d'especialistes en folklore i etnopoètica, com José Manuel Pedrosa, Caterina Valriu, Juan José Prat Ferrer o Antonio Rodríguez Almodóvar.

8 Un *motiu* és una unitat d'anàlisi creada pel mètode historicogeogràfic. Stith Thompson (1977: 415) el va definir com «la unitat de contingut més petita que té el poder de persistir en la tradició». Per sistematitzar-los es va crear el catàleg internacional *Motif-Index of Folk-Literature* (Thompson 1955-1958).

9 Stith Thompson va definir el *tipus* com l'argument genèric d'una rondalla al qual s'associen diferents variants (Oriol 2002: 147). Per estudiar-los es va crear el catàleg internacional *The Types of the Folktale* (Aarne/Thompson/Uther 2004).

n,[10] editada per ANIN, i *Tantàgora*,[11] editada per l'Associació Tantàgora. En l'àmbit estatal, destaca *Mnemósyne, Revista del Festival Internacional del Cuento*,[12] dirigida per Ernesto Rodríguez Abad, del Festival Internacional del Cuento los Silos, que compta amb un apartat anomenat «Tradición oral». Finalment, caldria esmentar la publicació *El Aedo*,[13] la revista monogràfica de l'associació AEDA, que dedica el núm. 19 al conte popular amb el títol: «Narración oral y cuento popular. Valor y vigencia de la tradición oral». Aquesta mateixa associació publica articles relacionats amb el folklore i l'etnopoètica amb una certa assiduïtat.

Totes aquestes activitats han tingut una empremta força transcendent en gran part dels narradors orals professionals, que han incorporat almenys algunes de les aportacions teòriques i gèneres del folklore al seu repertori i treball artístic.[14] Analitzem, a continuació, aquestes aportacions i plantegem la seua relació amb la narració oral com a art escènica i contemporània.

El folklore com a disciplina acadèmica ha experimentat una profunda transformació a partir de la segona meitat del segle XX, uns anys en què ha redefinit el seu objecte d'estudi i inclús la seua denominació (Guiscafrè 2016: 16). Des dels seus inicis, el folklore s'havia centrat en l'estudi d'una sèrie de manifestacions artístiques que es caracteritzaven com a populars, tradicionals i orals. Per tot Europa es van portar a terme recopilacions d'aquestes narracions, que es definien com a manifestacions de la *poesia natural* produïda pel poble (Oriol 2002: 19). Progressivament es van establir diferents mètodes o perspectives d'estudi d'aquests materials,[15] entre els quals cal destacar l'estructuralisme de Vladimir Propp i Claude Lévi-Strauss (Oriol 2002: 149), així com l'anomenat *mètode historicogeogràfic*. Aquest mètode, de caire comparatiu, va suposar la creació d'un sistema de catalogació d'aquests materials a partir dels conceptes de *tipus* i *motiu*, que en certa manera continua vigent en l'actualitat (Oriol 2003: 146).

Al mateix temps, els processos d'industrialització i l'aparició conseqüent dels mitjans de comunicació de massa van produir una sèrie de canvis econòmics, socials i culturals que des de principis del segle XX també es van reflectir en les formes de comunicació artística que havien estat pròpies durant molt de temps (Pujol 1989; Oriol/Samper 2013: 54). D'aquesta manera, va desaparèixer la situa-

10 *Revista n.* ANIN. Associació de Narradores i Narradors <http://www.anincat.org/revista-n/> [data de consulta: febrer de 2021].

11 *Revista Tantàgora. Revista de literatura oral*. Tantàgora <http://revistatantagora.net/> [data de consulta: gener de 2021].

12 *Mnemósyne, Revista del Festival Internacional del Cuento.* Festival Internacional del Cuento los Silos. <https://issuu.com/cuentoslossilos> [data de consulta: febrer de 2021].

13 *El Aedo. Revista del mundo de la narración oral*. Asociación de Profesionales de la Narración Oral en España <https://www.narracionoral.es/index.php/es/biblioteca/revista-el-aedo> [data de consulta: febrer de 2021].

14 El narrador oral Pep Bruno ha realitzat l'any 2021 una enquesta sobre repertori a 93 narradors i narradores orals professionals. Segons aquestes dades, un 92,5% dels artistes enquestats explica contes populars en l'actualitat. Altres gèneres etnopoètics rellevants són els mites, les llegendes històriques, els succeïts, les cançons tradicionals i el folklore infantil <https://www.pepbruno.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1724:-que-cuentan-los-narradores-y-narradoras-contemporaneos&catid=45&lang=es&Itemid=69> [data de consulta: juny de 2021].

15 Per a una anàlisi amb profunditat de les diferents perspectives d'estudi del folklore, vegeu Dorson (1972: 1-47).

ció i la necessitat de contar segons quines històries. Es van deixar de contar rondalles meravelloses i llegendes en el context en què s'havia fet durant segles i, probablement perquè aquests repertoris eren objecte i part fonamental dels estudis folklòrics, es va generar la idea romàntica que amb la desaparició d'aquests contes desapareixia la tradició *per se*, entesa i associada a un passat rural idealitzat, que es troba únicament en el record de la gent gran (Oriol 2002: 17). Aquesta concepció del folklore va suposar un important entrebanc per al seu desenvolupament científic (Ryan 2008: 72), ja que d'alguna manera la disciplina havia esgotat el seu objecte d'estudi.

No obstant això, la crítica i renovació d'aquest mètode va arribar de la mà d'un grup de folkloristes nord-americans a partir dels anys seixanta del segle passat. Aquests estudiosos, guiats pel mestratge de Richard M. Dorson, van elaborar una crítica que posava en dubte el caràcter tradicional, oral o popular dels materials considerats com a folklòrics. Així, Josep Maria Pujol (1989; Oriol/Samper 2013: 27), que va introduir el terme etnopoètica en l'àmbit de la folklorística catalana, afirmava: «El que constitueix com a folklòric un determinat missatge no és la seva antiguitat, ni l'anonimat, ni tan sols la seua oralitat (encara que molt sovint tingui aquestes característiques)».

Heda Jason (1977: 5) va definir l'etnopoètica com la «ciència que estudia aquelles produccions en les quals els discurs ocupa una part important del conjunt d'elements que caracteritzen l'acte etnopoètic». I en va assenyalar les característiques següents:

> requereix, doncs, la participació d'uns executants amb habilitat per comunicar de forma artística uns determinats missatges i, a més, amb capacitat d'improvisar, és a dir, d'introduir variacions en cadascun dels elements que intervenen en l'acte etnopoètic (missatges, aspectes gestuals i cinètics...) (Oriol 2002: 39).

El significat i la importància d'aquestes aportacions és cabdal. D'una banda, els corrents del folklore des d'una perspectiva contextual ofereixen un nou marc interpretatiu per les situacions en què es crea i transmet el folklore (Ben Amos 1993: 211). Així, allò que estudia el folklore no és un text sinó l'acte comunicatiu en què es produeix aquest text i, per tant, una rondalla només esdevé un acte folklòric en el context de la seua narració oral i espontània dins d'una comunitat o grup petit. Quan parlem de context ens referim a aspectes tan diversos com el temps i lloc de la narració, la identitat dels narradors i narradores, la composició de l'audiència, la relació del narrador amb el text, l'ús d'estratègies dramàtiques i retòriques durant l'actuació, la participació del públic, la classificació dels gèneres o l'actitud de la gent vers aquests mateixos gèneres (Bascom 1954: 334).

La concepció de l'etnopoètica presenta, a més d'un possible marc teòric per explorar, una forta consonància respecte al que és la narració oral professional. Josep Maria Pujol afirmava que els requisits perquè hi hagi folklore són molt senzills. Es necessiten dos o més persones, que aquestes persones estiguin en contacte directe i que comparteixin un sistema de signes i que «hagin de resoldre algun obstacle material o social derivat de la mateixa situació comunicativa en què es troben» (Pujol 1989; Oriol/Samper 2013: 54).

En la narració oral professional hi ha una persona que narra històries a un grup de gent i la part fonamental del treball que realitza el narrador es basa en

la seua capacitat de comunicar-se artísticament per captivar l'audiència present. Però el narrador és un artista professional, que sovint porta un espectacle de contes que ha dissenyat prèviament i que adaptarà relativament al públic present. L'actuació no és un acte espontani sinó programat que té la finalitat del gaudi estètic i l'entreteniment. Aleshores, en quin sentit la narració oral professional és propera a l'etnopoètica?

Es tracta d'una pregunta més complexa del que pot semblar, ja que allò que situa la narració oral professional en l'òrbita de l'etnopoètica va més enllà de la utilització d'un repertori d'origen tradicional. Cal incidir en la situació comunicativa en què es relata eixa història i, en conseqüència, en la capacitat d'interactuar i adaptar un repertori a una situació i context canviant. Aquesta capacitat d'adaptar-s'hi s'ha d'analitzar amb molta atenció, ja que depenent dels recursos i decisions de cada narrador, es pot manifestar de maneres molt diverses que inclouen el ritme i la gestualitat, la selecció d'un repertori (de gèneres i històries concretes dins de cada gènere) o la interacció amb el públic. Això suposa que un narrador o narradora oral professional és proper a la *tradició* no només quan explica la rondalla del mig pollastre o perquè ja ningú més ho fa. Un narrador o narradora oral també és proper a l'acte etnopoètic quan estableix una relació directa amb l'audiència i és capaç d'adaptar el seu repertori a l'espai, situació i tipus de públic. També quan improvisa, així com quan utilitza una fórmula rimada o altres recursos de la comunicació artística oral.

3. Un repertori d'històries

Des del punt de vista del contingut, un dels elements definidors de la narració oral professional és precisament la rondalla. Els narradors orals, coneguts popularment com a *contacontes*, se centren en els seus espectacles a narrar contes. Això no obstant, quan hom parla de conte en aquest context, cal aclarir que el terme es concep d'una manera àmplia que també inclou altres gèneres etnopoètics narratius: la llegenda, la contarella, el mite i altres gèneres actuals com són els relats sobre experiències reals: anècdotes, succeïts, històries de vida o llegendes urbanes (Oriol 2002: 8).

Però els gèneres etnopoètics no són l'únic tipus de relat amb què treballa un narrador oral professional, ja que el seu repertori és de caràcter miscel·lani. Per aquest motiu, cal considerar altres gèneres com els contes d'autors contemporanis, biografies, notícies, històries pròpies i híbrides que barregen elements de creació pròpia amb adaptacions de personatges del folklore, la literatura o el cinema.

3.1 Per què es conten rondalles?

Entre els gèneres narratius esmentats anteriorment, destaca la rondalla, definida així per Ramona Violant (1990: 15):

> Basant-me en els documents rondallístics que he pogut estudiar, jo diria respecte a la rondalla que sembla que la seva característica essencial és la qualitat purament imaginària que ofereixen sempre les seves trames, sigui quin sigui el tipus rondallístic al qual correspongui la forma estudiada.

La rondalla o conte popular és un gènere etnopoètic que en molts casos ha transcendit el seu context etnopoètic original per transformar-se en altres manifestacions artístiques força populars però també de prestigi. Moltes rondalles d'origen oral han esdevingut textos escrits que conformen llibres de contes, àlbums il·lustrats o pel·lícules d'animació. D'altra banda, els contes populars han estat objecte d'una certa controvèrsia en els darrers anys, per ser considerats masclistes, desfasats o poc apropiats per al món contemporani. Ara bé, aquests contes conformen una part important del repertori de molts narradors orals professionals, que preparen i expliquen rondalles que han llegit, escoltat o potser les dos coses a la vegada. Però per què els narradors orals professionals narren contes populars en l'actualitat? Els factors que expliquen aquest fenomen són diversos. A continuació, considerem algunes de les variables més rellevants.

En primer lloc, apareix la idea de contar rondalles per recuperar la *tradició*. Amb el seu treball artístic, els narradors orals professionals poden contribuir a posar en valor les rondalles com a part important del patrimoni immaterial de tota la humanitat. Segons la Llei 10/2015, de 26 de maig, per la «salvaguarda» del patrimoni cultural immaterial:

> En els segons [béns culturals immaterials] destaca una acció de salvaguarda de les pràctiques i de les comunitats portadores amb la finalitat de preservar les condicions del seu procés evolutiu intrínsec, que s'efectua a través de la transmissió intra i intergeneracional.

El patrimoni immaterial és concebut com una expressió dinàmica que es recrea i experimenta en temps present. Així, observem que el narrador oral professional pot exercir la funció de salvaguarda del patrimoni immaterial, quan narra un corpus que pertany i retorna a la seua comunitat, i exerceix de portaveu especialitzat d'un repertori comú. En aquest cas, el narrador coneix la història però també sap en quin context i com narrar aquest relat. D'aquesta manera es posa en valor el text i l'acte comunicatiu, en consonància amb la definició de folklore com a forma de comunicació artística que es produeix en un petit grup.

Això no obstant, moltes vegades els narradors i les narradores orals professionals expliquen rondalles i altres materials d'origen etnopoètic que no pertanyen a la seua comunitat i als quals accedeixen mitjançant fonts descontextualitzades culturalment i comunicativament. Tal com assenyala Wilson (2006: 11), la narració de contes d'altres comunitats o grups culturals per part de narradors orals professionals aliens a aquestes comunitats ha generat un intens debat als Estats Units. Sobol (1999: 207-212) apunta: «discussions around the appropriation of stories from other cultures (in particular from Native American Cultures) has led to acrimonious disagreements and even threats of litigation in United States».

Malgrat que aquest tipus de discussions no s'ha donat habitualment a Europa, cal remarcar la importància de tractar amb rigor i respecte les fonts utilitzades, sense detriment de la llibertat artística que té el narrador per conformar el seu repertori utilitzant les fonts de la manera que considere més idònia. Així, un narrador o narradora oral professional exerceix la funció de salvaguarda del patrimoni immaterial en un context concret, el si de la seua comunitat. Tanmateix, des d'una perspectiva artística i creativa, cal insistir en la seua llibertat per inspirar-se i adaptar les fonts orals i escrites oportunes en els seus espectacles, inclús si aquestes fonts no pertanyen a la seua cultura. En aquest context, el narrador no és un

guardià de la *tradició* sinó senzillament un artista que s'inspira en diferents fonts per realitzar el seu treball creatiu.

Un altre factor que explica per què els narradors actuals conten rondalles és el de l'adequació. En la recerca d'històries per als seus espectacles, els artistes comproven que les rondalles resulten apropiades per als seus espectadors i per a ells mateixos perquè tenen una estructura molt adequada a la linealitat del discurs oral, són fàcils de relatar però alhora sorprenentment profundes. Encaixen bé en els contextos en què s'ha d'explicar històries, ja que, després de tot, són relats d'origen oral que encara conserven alguns trets o marques d'aquest passat oral. Tal com assenyala Caterina Valriu (2008: 27), es tracta d'històries aparentment senzilles i lineals en què abunden les descripcions simples, la juxtaposició, les comparacions i altres recursos com la triplicació, que faciliten la seua narració oral.

Finalment, no es pot obviar que el narrador oral no només reprodueix una rondalla sinó que la recrea artísticament. Des d'un punt de vista formal, això significa que no sempre repeteix paraula per paraula el text del conte, sinó que treballa a partir de les imatges que conté la història (Valriu 2008: 26). La base del seu treball és la mateixa que la d'un narrador oral espontani. Per tant, el narrador oral té la capacitat de modelar les rondalles segons les seues necessitats i el seu criteri, així com de transformar aquelles parts que no li encaixen. Les característiques intrínseques de les rondalles, amb l'existència de diferents versions i motius dins d'una mateixa història, faciliten enormement aquesta tasca.

Un exemple de l'enfocament creatiu que els narradors orals operen en les rondalles es pot observar en el cas del tractament dels personatges femenins. Des dels inicis del moviment de narració oral professional, es constata la creació de noves versions de rondalles de tradició oral per als espectacles. Aquestes noves versions consistien de vegades en un canvi de rol en les protagonistes femenines, amb l'objectiu de rectificar les actituds sexistes que contenien (Oriol 2017: 20).

Així, durant molts anys ha estat habitual escoltar sessions de contes en què la Caputxeta Vermella no tenia por del llop o la Ventafocs ja no es volia casar amb el príncep. Per contra, aquest mecanisme ha mostrat un cert esgotament en els últims anys i s'ha revelat la importància d'una interpretació metafòrica i no literal dels fets que ocorren en els contes. Una gran part dels narradors orals professionals s'ha adonat dels perills d'aplicar la correcció política a la ficció dels contes, que pot buidar de sentit i d'interès aquestes històries. A més, un coneixement més profund de diferents col·leccions i recopilacions de rondalles ha proporcionat als narradors altres mecanismes d'adaptació i canvi més enllà de la subversió de rols. Així, a més de canviar el destí de la Caputxeta, es poden contar altres contes i adaptar-los als gustos i interessos de l'artista i el públic.

En aquest sentit, alguns narradors orals professionals han donat a conèixer altres rondalles anomenades *femenines*, segons la denominació de Bengt Holbek (1987: 161), en què les protagonistes tenen un rol actiu, en contraposició a les rondalles més populars, que precisament mostren reiteradament unes protagonistes passives (Dégh 1995: 65). D'aquesta manera, s'han donat a conèixer diferents personatges femenins amb rols que van més enllà de la princesa que espera dalt de la torre.

3.2 El repertori i el públic

La relació de l'artista amb el públic és un dels trets que caracteritzen la narració oral, ja que es necessita una audiència per poder explicar una història. Per al folklorista Dan Ben-Amos (1971: 13), l'art verbal és la suma de la creativitat de tota la comunitat, de manera que la reacció del públic s'ha de considerar una part de l'acte creatiu, de la mateixa manera que pot ser-ho la imaginació de l'artista. Ben Amos introdueix, així, el concepte de *passive creativity* o passivitat creativa, que en aquest cas aplicarem als espectacles de narració oral professional. Gràcies a la interacció directa que s'estableix durant l'espectacle, l'artista crea *per al* públic però també *amb* el públic. En moltes ocasions, el narrador tria un espectacle o història i el narra utilitzant uns recursos, un ritme o un estil concret, atenent (entre altres factors) a les característiques i reacció del públic.

El folklorista Roger D. Abrahams (1976: 80) va proposar una estructuració dels gèneres etnopoètics depenent del grau d'interacció entre el narrador i el públic, que va ser recollida per Carme Oriol (2007: 10). Aquesta estructuració suposa la tria d'un gènere en detriment d'un altre i depèn del tipus i el grau d'interacció entre l'artista i el públic. Des d'aquesta perspectiva, Abrahams establia els grups de gèneres següents: els gèneres conversacionals, els gèneres de joc, els gèneres ficcionals i els gèneres estàtics.

Els gèneres de joc, com l'endevinalla, suposen una major interacció comunicativa entre artista i públic, mentre que als gèneres estàtics la interacció és menor perquè l'autor realitza l'obra i se'n distancia, com passa amb els grafits (Oriol 2007:11).

Teòricament, els gèneres que s'ajusten a una sessió de contes són els gèneres ficcionals, als quals corresponen la rondalla, la llegenda i el romanç. Aquests gèneres tenen un grau d'interacció intermèdia en què el narrador té un rol destacat i es dona més distància amb el públic. Al mateix temps, dins d'una mateixa categoria de gènere, poden donar-se diferències. Pel que fa a la narració de contes, resulta obvi que no és el mateix explicar una rondalla en un cafè teatre a un grup d'adults que en una classe de nens i nenes d'una escola bressol, i que el narrador ha de ser capaç d'adaptar-se a circumstàncies tan aparentment diverses. Les rondalles tenen la capacitat de ser força intergeneracionals. La profunditat i alhora senzillesa del seu missatge és capaç de captivar persones de diferents edats al mateix temps. Per aquest motiu, també parlem d'una adaptació en la manera d'explicar una mateixa història: un públic idèntic, en circumstàncies diferents, pot requerir arguments però també gestos, ritmes i enfocaments alternatius d'un mateix relat. Si aquesta adaptació es realitza de manera eficaç, l'espectacle resultarà interessant per al públic.

També hi ha altres ocasions dins dels espectacles de narració oral en què el narrador o narradora no explica cap història, és a dir, empra gèneres no narratius. Abrahams (1976: 85) va anomenar alguns d'aquests elements *play genres* (gèneres de joc); en són un exemple, les endevinalles o les dinàmiques antífones de *call & response,* on el públic repeteix o contesta amb una frase el narrador o narradora oral (Sale 1992: 42). Aquests gèneres i alguns altres com les fórmules de fonació —l'entrebancallengües, el xibolet, la fórmula rimada, el mimologisme i la cançó (Oriol 2002: 100-102)— formen part del repertori de molts narradors i narradores orals professionals, o bé com a element que s'insereix dins d'una rondalla o bé de forma independent als contes explicats. Així mateix, encara existeixen altres moments en què un narrador s'adreça al seu públic però no explica una història:

> Siempre antes de contar los hechos, las peripecias, los pensamientos y acciones de los personajes, voy y calzo un prólogo. Para informar del contexto, para revelar los laberintos por los que las historias acuden a mi cabeza y después son regurgitadas, para dotarlas de un lánguido carácter didáctico, en fin, para pedir perdón por lo que viene (Cadaval 2013: 7).

Els espais conversacionals poden efectivament ser una mena d'introducció, encara que en realitat poden impregnar i succeir durant tota la sessió o no donar-se gens. Solen contenir paraules de benvinguda o comiat, fan referència a la història o històries narrades o parlen d'allò que passa durant la sessió al narrador o al públic.

Hem apuntat que en una sessió de contes es poden donar moments en què s'utilitzen els gèneres ficcionals, els gèneres de joc o inclús els gèneres conversacionals. De fet, l'emergència sanitària per efecte de la Covid-19, que té lloc des de 2020, ha incrementat la utilització d'entorns virtuals per a la narració oral de contes. Aquest fet podria interpretar-se com una evolució de la narració oral de contes com a gènere ficcional cap a un gènere estàtic, en què la interacció és menor (Oriol 2007: 11), ja que en els vídeos la relació amb el públic no és directa i el narrador, una vegada enregistrat el vídeo, se'n distancia i el conte narrat esdevé una creació independent d'ell. Per tant, aquest canvi podria suposar la incorporació d'un nou gènere a la narració oral professional. El temps i futures investigacions hauran de determinar si és així.

Des d'aquesta perspectiva observem que el grau d'interacció amb el públic pot fluctuar al llarg d'un mateix espectacle i que aquesta variació es manifesta amb la utilització de gèneres diferenciats. També la utilització de recursos orals, gestos i ritmes concrets pot obeir a les necessitats que aquesta interacció plantege per al narrador, ja siga un públic d'atenció dispersa o poc receptiu.

Així i tot, no podem oblidar que hi ha altres factors que expliquen la tria de repertori d'un narrador. En el cas dels narradors espontanis, els investigadors Linda Dégh i Andrew Vázsonyi (1975: 231) es van adonar que la personalitat dels narradors i els seus gustos determinaven la seua preferència per un gènere o un altre: «Fieldworkers in folklore can attest that tale-telling and legend-telling exhibit different attitudes. In most cases storytellers and legend tellers have distinct personalities». D'alguna manera, aquesta tendència també s'aprecia en el treball artístic dels narradors orals professionals, ja que són capaços d'adaptar el seu repertori a la resposta i a les característiques del públic, però sempre partint d'una tria que és molt personal. Així, en l'actualitat hi ha artistes que tenen predilecció per contar rondalles, mentre que d'altres se centren en la narració d'històries de vida o realitzen adaptacions de creacions literàries.

En conclusió, la diversitat i la capacitat d'adaptació al context de l'actuació són dos dels trets més rellevants del repertori dels narradors orals professionals en l'actualitat.

4. Oralitat i escriptura en la narració oral professional

Els narradors són artistes de l'oralitat, encara que les fonts i tècniques que utilitzen per crear els seus espectacles combinen l'escriptura i l'oralitat. Habitualment es considera que els narradors orals espontanis del passat aprenien les històries per transmissió oral. Altrament, la combinació d'oralitat i escriptura és un fenomen que també ha acompanyat el fet etnopoètic. Posem l'exemple del romanç de cec, difós per mitjà dels plecs escrits de canya i cordill però narrat oralment, que posa de manifest que «no hi ha hagut mai una separació estanca entre les vies de transmissió oral i escrita de la poesia» (Guiscafrè 2007: 43), per més que els mateixos folkloristes han deixat de recollir o interessar-se per aquests materials.

En l'actualitat, hi ha casos de narradors i de narradores orals professionals que han heretat oralment, de la seua família o comunitat, una part del seu estil i repertori narratiu. En alguns casos, aquests narradors s'han reconvertit en professionals o semiprofessionals de la narració després d'entrar en contacte amb el moviment de narració oral contemporani i escènic. Tenim constància d'exemples destacats per tot el món, com és el cas del viatger-narrador escocès Duncan Williamson; John Campbell a Irlanda del Nord; Sheila Steward a Escòcia; Ray Hicks, narrador originari de les muntanyes Apalatxes als Estats Units (Wilson 2006:18), o Ed Bell, de Texas (Bauman 1986: 78). En altres casos, la tasca de recopilació de materials etnopoètics de la seua família o comunitat ha enriquit el repertori i l'estil del narrador oral professional. En són exemples propers i remarcables els narradors José Luis Gutiérrez, *Guti*, de Zamora; Celso Fernández Sanmartín, de Pontevedra, o el narrador valencià d'origen aragonès Carles Garcia Domingo:

> Narrador por tradición familiar. Mi familia viene de una larga tradición de buhoneros (vendedores ambulantes y transmisores de noticias y sucedidos), el último, mi abuelo. Ello me ha hecho vivir los cuentos, en su versión tradicional, desde muy joven. El bagaje de cuentos que me trasmitieron ha sido muy grande, sobre todo cuentos maravillosos y sucedidos de humor. Son historias cargadas de ironía y sabiduría tradicional. En la actualidad, mi repertorio se compone en su mayoría de estos cuentos tradicionales, pero con unas versiones propias y en algunas ocasiones modernizadas. Aunque también he ido incorporando cuentos propios y de autores modernos.[16]

Inclús en aquests casos, el repertori heretat oralment conviu amb altres fonts escrites. En realitat, no es pot obviar que la majoria de contes populars i materials etnopoètics arriben als narradors a partir de fonts escrites i fora del seu context originari. Molts narradors i narradores orals professionals no han escoltat mai rondalles meravelloses o llegendes de viva veu, explicades al si de la seua família o comunitat. De fet, la primera generació de narradors i narradores orals que apareix entre els anys vuitanta i noranta del segle passat prové d'un entorn majoritàriament urbà i comença a explicar contes sense tenir un referent clar sobre què i com ha de contar aquests contes, que preferentment troba en els llibres (Sanfilippo 2007: 86).

16 Entrevista a Carles Garcia Domingo <https://narracionoral.es/index.php/es/documentos/articulos-y-entrevistas/40-miembros-ficha/73-carles-garcia-domingo> [data de consulta: novembre de 2020].

Per tant, cal vincular la narració oral professional amb l'escriptura i la literatura escrita en cadascun dels seus gèneres. En primera instància, aquesta relació s'entén en el context de la societat occidental en què ens inserim. Es tracta d'una societat eminentment urbana que es defineix com a «multiethnic and multimedia» (Ben Amos 1998: 558), en què la pràctica totalitat de la població pot llegir i escriure. D'aquesta manera, la nostra oralitat està profundament influïda per la lletra escrita pel que fa a l'estructura del nostre pensament, que esdevé més abstracte i original (Havelock 1996: 154). Efectivament, vivim immersos en una cultura d'oralitat secundària, concebuda per Walter Ong (1982: 20) com una nova oralitat que es manté mitjançant el telèfon, la ràdio, la televisió, Internet i altres aparells i entorns electrònics, que depenen de l'escriptura per funcionar.

En conseqüència, la connexió entre escriptura i oralitat s'evidencia en la narració oral professional des dels seus orígens. En un principi, aquest ofici és concebut a les biblioteques i escoles d'arreu del món com una de les estratègies més efectives per engrescar i despertar l'interès per la literatura o difondre l'obra i figura d'un escriptor (Sanfilippo 2006: 84).

Els llibres i els àlbums il·lustrats tenen una presència física i escènica en una part considerable dels espectacles de narració oral.[17] A més, els narradors actuals freqüentment busquen el seu repertori en obres escrites que llegeixen i adapten d'una manera força lliure. Per fer-ho, els narradors orals solen estructurar i treballar les seues històries gràcies al suport i a la interacció entre l'escriptura i la memòria: redacten i memoritzen les rondalles o almenys l'argument, les accions i passatges més rellevants així com algunes fórmules per poder-les consultar i memoritzar (Valriu 2002: 31). Consegüentment, el seu relat sovint és molt lliure pel que fa a les paraules utilitzades i es construeix a mesura que el narrador oral té l'oportunitat d'explicar-ho.

En canvi, hi ha altres narracions en què la memorització paraula per paraula és ineludible o és preferida per l'artista. N'és un exemple la rondalla formulística (Oriol 2002: 66), en què hi ha un argument molt senzill i una fórmula prefixada que es repeteix. Igualment és el cas de les rondalles en què «apareixen cançonetes, fórmules versificades, conjurs màgics o frases amb un sentit especial» (Valriu 2002: 31). En el cas d'aquests materials d'origen etnopoètic, aquesta memorització esdevé més senzilla pel mateix origen oral dels textos, i les seues característiques i recursos: la rima, la senzillesa de l'argument o la triplicació. D'altra banda, la memorització dels textos es produeix per la influència de la interpretació teatral, que és la disciplina artística més propera i també perquè, amb la repetició de l'espectacle, el text es fixa progressivament en la memòria del narrador.

En realitat, el narrador oral professional ha d'harmonitzar la necessitat d'expressar-se de manera genuïna i fluida amb el respecte cap a textos escrits que són composicions de gran qualitat formal (com per exemple els textos literaris d'autor) o contenen elements fixos sense els quals la narració oral és inintel·ligible o de pitjor qualitat. D'aquesta manera, l'ús de l'escriptura per al treball del narrador combina una escriptura i memorització paraula per paraula amb la memòria per imatges explicada així per Marina Sanfilippo (2014: 176): «en la narración oral la palabra no es un fin, sino simplemente un instrumento para construir otra cosa, para evocar la imagen».

17 Aquesta característica no s'ha desenvolupat de la mateixa manera arreu del món, ja que hi ha països en què els llibres no se solen mostrar durant els espectacles de narració oral, com és el cas d'Itàlia (Sanfilippo 2006: 194) o d'Anglaterra (Wilson 2006: 6).

5. Conclusions

En aquest article hem analitzat alguns aspectes de la narració oral professional utilitzant com a marc teòric les darreres aportacions del folklore i de l'etnopoètica. En primer lloc, hem plantejat la relació entre la narració oral professional, el folklore i l'etnopoètica. La renovació d'aquestes disciplines ha suposat un important canvi en el seu objecte d'estudi, que ha passat de focalitzar-se en el text a interessar-se en l'acte comunicatiu, tenint en compte factors contextuals (com ara l'estil del narrador o la situació) que poden ser de gran utilitat per a l'estudi de la narració oral professional.

El repertori del narrador oral professional es caracteritza pel seu caràcter divers i per la seua capacitat d'adaptació a contextos canviants. Entre els diferents gèneres emprats, crida l'atenció la utilització de la rondalla, un gènere que en l'actualitat es troba difícilment en el seu context etnopoètic originari. En canvi, la utilització d'aquest gènere per part dels narradors orals professionals és en general força lliure i creativa i ha aconseguit reproduir algunes de les característiques comunicatives que tenia aquest gènere en el seu registre oral. D'altra banda, aquest repertori s'ha analitzat des del punt de vista del grau d'interacció amb el públic, i s'ha observat que en un mateix espectacle la interacció amb el públic pot fluctuar i, amb ella, el tipus de gènere que s'utilitza, ja siga un gènere de joc, de ficció o conversacional.

Finalment, hem plantejat la relació d'oralitat i escriptura en aquesta disciplina, tant pel que fa a la manera de transmissió de les seues fonts com a la preparació dels espectacles. En aquest sentit, un narrador oral professional utilitza tots els mitjans al seu abast per crear els seus espectacles, independentment de si són recursos orals, escrits, teatrals, literaris o audiovisuals. El treball artístic dels narradors professionals es nodreix de tècniques diverses i s'expressa en un context escènic i, en conseqüència, de manera més treballada i conscient que en el cas de la narració oral espontània. Encara que les històries dels *contacontes* ja no s'expliquen a la vora del foc, la veu del narrador oral se sent alta i clara. Al capdavall, la necessitat d'escoltar i explicar històries és una part fonamental de l'experiència humana.

6. Referències bibliogràfiques

Abrahams, Roger D. (1976): «The Complex Relations of Simple Forms». Dins Dan Ben-Amos (ed.): *Folklore Genres*. Austin: University of Texas Press, p. 193-214.

[ATU] Uther, Hans-Jörg (2004): *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*. FFC 284, 285, 286. Helsinki: Suomalainen Tedeakatemia.

Bascom, William (1954): «Four functions of folklore». *Journal of American Folklore* núm. 67 (abril-juny 1954): 333-349 [reimprès a Dundes, Alan (ed.) (1965): *The study of folklore*. London: Prentice-Hall, pp. 279-298].

Bauman, Richard (1975): «Verbal Art as Performance». *American Anthropologist* núm. 2 (juny 1975): 290-311.

Ben Amos, Dan (1971): «Toward a Definition of Folklore in Context». *Journal of American Folklore* núm. 331 (gener-març 1971): 3-15.

— (1993): «"Context" in Context». *Western Folklore: Theorizing Folklore: Toward New perspectives on the Politics of Culture* vol. 52, núm. 2/4 (abril-octubre 1993): 209-226.

Bruno, Pep (2021): «Qué cuentan las narradoras y narradores contemporáneos». Web personal <https://www.pepbruno.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1724:que-cuentan-los-narradores-y-narradoras-contemporaneos&catid=45&lang=es&Itemid=69> [data de consulta: juny de 2021].

Cadaval, Quico (2013): «Prólogo». Dins José Campanari: *El anfitrión, el cocinero y el arte de contar historias de viva voz*. Guadalajara: Palabras del Candil.

Dégh, Linda (1995): *Narratives in society: A performer-Centered Study of Narration*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

Dorson, Richard M. (ed.) (1972): *Folklore and folklife. An introduction*. Chicago/London: The University of Chicago Press.

Garzón, Francisco (1995): *Teoría y técnica de la narración oral escénica*. Madrid: Laura Avilés.

Havelock, Erick A. (1996): «La teoría especial de la escritura griega». Dins Erick Havelock: *La musa aprende a escribir*. Barcelona: Editorial Paidós.

Jason, Heda (1975): *Ethnopoetics. A multilingual terminology*. Jerusalem: Israel Ethnografic Society.

— (1977): *Ethnopoetry: form, content, function*. Forum Theologiae Linguisticae 11. Bonn: Linguistica Biblica.

Oriol, Carme (2002): *Introducció a l'etnopoètica. Teoria i formes del folklore en la cultura catalana*. Col·lecció Antines 3. Valls: Cossetània Edicions.

— (2007): «El romanç "L'Escriveta" en el folklore i en la literatura». Dins Jaume Guiscafrè; Caterina Valriu (eds.): *La poesia oral: gèneres, funcionalitat i pervivència*. Palma/Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat/Universitat de les Illes Balears, p. 9-25.

— (2017): «Cuentos populares con protagonistas activas. La cara más desconocida de la tradición». Dins Marina Sanfilippo; Helena Guzmán García; Ana I. Zamorano (eds.): *Mujeres de palabra: género y narración oral en voz femenina*. Madrid: UNED, p. 17-32.

ORIOL, Carme; SAMPER, Emili (eds.) (2013): *Això era i no era. Obra folklòrica de Josep Maria Pujol.* Tarragona: Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili.

ONG, Walter (1982): *Oralidad y escritura: Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.

PAZÓ, Cándido (2006): «Narración oral y teatro en Galicia». *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena en España* núm. 112 (octubre 2006): 230-233.

PUJOL, Josep Maria (2013): «Del(s) folklore(s) al folklore de la comunicació interactiva». Dins Caterina VALRIU; Joan ARMANGUÉ (eds.): *Els gèneres etnopoètics: competència i actuació.* Dolianova: Grafica del Parteolla, p. 91-116. [Inclòs dins Carme ORIOL; Emili SAMPER (eds.) (2013): *Això era i no era. Obra folklòrica de Josep Maria Pujol.* Tarragona: Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili, p. 79- 96].

RYAN, Patrick (2008): «The Storyteller in Context: Storyteller Identity and Storytelling Experience». *Storytelling, Self, Society* núm. 2 (maig-agost 2008): 64-87.

SALE, Maggie (1992): «Call and Response as Critical Method: African-American Oral Traditions and Beloved». *African American Review* vol. 26, núm 1 (març-juny 1992): 41-50.

SANFILIPPO, Marina (2007): *El renacimiento de la narración oral en España e Italia (1985-2005)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.

— (2014): «Memoria, imágenes y escrituras en la elaboración de un cuento oral». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. lxix/i (gener-juny 2014): 171-187.

SOBOL, Joseph (2019): «Adaptive Occasions: Synchronic Correlatives in Traditional Folktale Adaptation». *The Journal of American Folklore* núm. 525 (juliol 2019): 310-325.

THOMPSON, Stith (1932-36*): Motif-Index of Folk Literature*. 6 vols. Bloomington: Indiana University Press.

VALRIU, Caterina (2008): «La rondalla». Dins *Paraula viva. Articles sobre literatura oral*. Barcelona/Palma: Edicions UIB / Institut d'Estudis Baleàrics / Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 17-95.

VIOLANT, Ramona (1990): *La rondalla i la llegenda. Contribució a l'estudi de la literatura folklòrica catalana.* Barcelona: Alta Fulla.

WILSON, Michael (2006): *Storytelling and theatre. Contemporary Storytellers and their Art*. Hampshire: Palgrave Macmillan.

Folklore i excursionisme en la primera etapa folklòrica de Palmira Jaquetti Isant. L'Agrupació Excursionista Júpiter

Esther Navarro Justicia
Membre de la comissió científica
per a l'Any Palmira Jaquetti (2020-2021)
e.navarro.justicia@gmail.com

Resum
Palmira Jaquetti (Barcelona 1895 – els Monjos 1963) va ser una compositora, folklorista, poetessa i pedagoga catalana. Per entendre la vida i obra de qualsevol personalitat, hem de parar atenció als detalls, situar-los en un context i analitzar l'evolució dels fets, per tornar a mirar el conjunt de manera més completa. Per aquest motiu, i com que existeix un vincle que ve donat per la relació de sòcia de Palmira Jaquetti Isant amb l'Agrupació Excursionista Júpiter, ens preguntem quin paper va poder jugar l'excursionisme català en la seva vida i en aquella època, concretament a través d'aquesta entitat, com i a través de quins fets o personalitats va poder contribuir al seu pensament i què hi va poder aportar ella mateixa. Per això hem de situar-nos en la seva primera etapa folklòrica (1922-1934), que coincideix també amb la primera etapa de l'entitat excursionista (1921-1931).

Paraules clau
cançoner; folklore; excursionisme; nacionalisme; associacionisme

Folklore and hiking in the first folklore period of Palmira Jaquetti Isant. The Agrupació Excursionista Júpiter

Abstract
Palmira Jaquetti (Barcelona 1895 - Els Monjos 1963) was a Catalan composer, folklorist, poet and pedagogue. In order to understand the life and work of any personality, we must first pay attention to details, place them in context and analyse the evolution of the facts, before looking at the whole picture. For this reason, and given Palmira Jaquetti Isant's relationship with the Agrupació Excursionista Júpiter, we wondered what role Catalan "excursionisme" (hiking) might have played in this period of her life, which events or personalities would have contributed to her thinking and what she might have contributed to the organisation in return. To do so, we have to immerse ourselves in her first folklore period (1922-1934), which also coincides with the first period in the association's existence (1921-1931).

Keywords
song book; folklore; hiking; nationalism; associationism

Rebut: 23/06/2021 | Acceptat: 20/07/2021

1. Primera etapa folklòrica de Palmira Jaquetti Isant (1922-1934)

Palmira Jaquetti Isant ha estat, des d'enguany, reconeguda com una de les icones femenines de la cultura catalana del segle XX més singulars i prolífiques. Més coneguda per la seva participació en les missions de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (OCPC), de la qual destaquen les seves memòries, va cultivar diverses facetes en el camp de les arts, com ara la poesia i la composició musical. El seu mèrit recau no només a ser dona cultivada i formada a la universitat i pertànyer a una societat en la qual l'accés a la cultura i als espais públics era imperat per homes; també en el fet que el seu llegat va començar a forjar-se al si d'una família obrera i es va obrir pas entre la necessitat de treballar i ser la seva pròpia mecenes, entre una desafortunada malaltia, l'abandonament del seu marit, les dificultats de la Guerra Civil Espanyola i la seva decisió de ser, tot plegat, mare soltera, dona treballadora i persona consagrada a l'estudi i a les arts.

Pel que fa als estudis folklòrics, la seva dedicació s'adscriu a diferents contextos polítics i, per tant, en aquest sentit podem parlar de dues etapes ben diferenciades en la seva vida, una abans i una altra després de la Guerra Civil. La primera abasta els seus inicis i la conseqüent incorporació a l'elenc de missioners de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (1922-1934), etapa en què l'Orfeó Català, no sense entrebancs, va poder trampejar el seu tancament durant dictadura de Primo de Rivera. La segona etapa (1936-1945) és una transició cap al Cancionero Popular Español. En aquest període va realitzar alguns reculls per compte propi, sempre mirant cap al Cançoner Popular Català, fins a culminar la seva obra recol·lectora amb la missió M12 per a la Sección de Folklore del Instituto Español de Musicología del CSIC, actualment Departament de Musicologia de la Institució Milà i Fontanals.[1] La segona etapa no només és una transició marcada pel canvi polític. També és una transició de Palmira Jaquetti a escala vital, després d'haver-se enfrontat a una llarga malaltia i a l'abandonament del seu marit:

> 18 de juliol! [de 1937]. Ja fa un mes que sóc fora del llit; ara fa tres anys que era a Molló i que corria per les muntanyes i feia cantar la gent amb tenacitat i alegria. Ara, sola, no trista, però sí deslligada de gran part dels lligams de la vida, tinc una altra mena de seguretat. He retrobat la meva ànima i li segueixo el camí, florit de somnis i il·lusions, com abans, però d'altra mena. He vist la mort massa prop i massa vegades, a cada operació em vetllava i me'n treia, però ja adquiria una coneixença nova, més madura, de la vida. I desfeia, i motius en tenia, un nou lligam. [...] A més: les dolors col·lectives, la guerra. L'horrible massacre dels humans. [...] Quan vaig a passeig pregunto a la gent, com abans, si saben cançons. Prou n'hi ha, de cors adolorits, de mares que han perdut el fill i de llars destruïdes, però encara queda gent que sap cançons. [...] Voldria, amb aquesta petita missió on he exercitat per primer cop les meves cames turmentades d'opera-

1 Aquesta última missió es pot consultar a la base de dades en línia del Fondo de Música Tradicional del CSIC-IMF. Totes les missions de Palmira Jaquetti per a l'Obra del Cançoner, així com el seu primer recull de 1922, que va presentar a concurs, i la resta de reculls que va fer per compte propi, han estat inventariats i descrits per Josep Massot i Muntaner a la col·lecció *Materials. Obra del Cançoner Popular de Catalunya*. Les còpies dels originals es troben disponibles per consultar a la Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

> cions, dur una mica de perfum de camp al Cançoner, que enguany deu ésser una sitja buida (Massot i Muntaner 2019: 68-69).

A partir d'aquesta segona etapa, veiem una Palmira Jaquetti que no decau en la recerca, però menys dispersa i més pragmàtica, resilient i centrada a recollir el fruit de la seva llavor, que es materialitzarà en la seva obra.

En l'àmbit metodològic, la seva obra folklòrica es compon, d'una banda, del treball de camp i la recol·lecció de peces, però sense sistematització, anàlisi i reflexió posteriors de les dades recollides des d'una visió antropològica o etnològica. Tot i així, els dietaris de les missions per a l'Obra del Cançoner, que pel seu valor descriptiu i literari mereixen un altre tipus de tractament, constitueixen una font etnogràfica sense precedents en el marc de la recerca folklòrica. D'altra banda, Palmira, com moltes altres dones de la seva època dins l'esfera del feminisme cultural i conservador català, assumí el paper de recol·lectora i transmissora del folklore. La seva motivació anava més enllà de la simple reproducció i divulgació de la tradició oral. Tot aquest saber popular, que alimentava el seu esperit marcadament romàntic, també li servia de font d'inspiració per a les seves creacions. Per tant, ens trobem amb un corpus cançonístic constituït per adaptacions de temes populars i per temes propis, als quals donava forma tot guiant-se pel seu criteri estètic, moral i pedagògic. Així ho va fer constar ella mateixa en unes notes al seu primer cançoner infantil, que s'havia publicat l'any 1943:

> Os entrego mi tesoro como si fuera un portapaz. Es tesoro de amor. En él he recogido, como quien preciosamente guarda una perla, las canciones que andaban despeinadas y sudorosas de tanto correr por los cerros de los niños, de todos los niños que ahora son vuestros padres, vuestros abuelos. Esos cantos populares, cansados, fatigados del largo camino por las rondas, asomarán a vuestros labios vestidos con un sencillo vestido nuevo, que no quiere ser distinto ni mejor que el que llevaban [...] La canción popular, que cantaréis más tarde, no está casi nunca hecha a vuestra medida. Por eso aquí sólo hemos recogido las más humildes, que son las vuestras, y que los cancioneros no recogieron, sabiendo que las guardabais vosotros [...] hay algunas que os son desconocidas y que escribí al dictado de mi pajarito, del que salía de mi alma (Jaquetti 1944).

Així doncs, si en el camp del folklore la segona meitat del segle XIX i la primera meitat del segle XX es caracteritzen sobretot per la producció de cançoners, podem dir que Palmira Jaquetti va contribuir a aquesta tasca, va fer un pas més enllà en aplicar-la i va produir obres amb una metodologia molt acurada per a usos definits. No només va elaborar cançoners infantils adreçats a mares i mestres, sinó també cançoners d'ús familiar per a dates concretes com el Nadal, per a l'ensenyament musical, per a celebracions populars o fins i tot un volum de cançons de muntanya adreçat a joves i excursionistes.[2] Respecte a aquest últim, en una carta adreçada al Rnd. Mn. Antoni Batlle, amb data 3 de març de 1948, llegim:

2 Malgrat tot, hi ha part de la seva obra que no va poder enllestir i publicar, però aviat es podrà conèixer i consultar. En l'àmbit de la cançonística popular, com a obra publicada, trobem el llibre *Mis canciones* (1943), *Trenta cançons nadalenques per a cant i piano* (1952), *Cançons de caramelles per a chor d'homes, quartet vocal o chor mixte a dues, tres i quatre veus* (1953), *Selección de canciones navideñas: originales y populares* (1954) i *Selección de canciones navideñas: originales y populares, armonizadas por Palmira Jaquetti* (1954-1955). Quant a la seva

> tinc un volum de cançons de muntanya a punt de veure la llum [...] i em plauria la difusió entre els excursionistes i joventut [...] Poesia i música meves, les cançons guanyen, dins la llur modèstia, unitat. I serven el perfum català i de muntanya i la germanor o parentiu amb la nostra cançó popular, que conec bé perquè he estat col·lectora del Cançoner i he treballat copiosament durant molts anys (Inèdita, fons dels Hereus de P. Jaquetti).

El Cançoner, que tenia sempre en els seus pensaments —i és lògic, atès que, des de l'exili de Patxot l'any 1936, mai no arribà ni arribaria a saber quina seria la fi d'aquesta obra magna i de les seves aportacions—, va convertir-se en una peça central de la seva vida i també de la seva obra.

La recollida de la cançó popular a Catalunya va anar molt de la mà de l'excursionisme, fenomen a través del qual es va canalitzar tot aquest esperit romàntic i catalanista i que a molts, probablement també a ella, de manera més directa o indirecta, els va apropar al seu estudi. En el text autobiogràfic publicat per la biògrafa i poetessa Roser Matheu (1972), Palmira Jaquetti ens introdueix la figura del seu pare, Ignasi Jaquetti Cerdà, i la primerenca presència de l'excursionisme en la seva vida, a través d'ell: «El pare, un home ardit, valent, muntanyenc, de Seu d'Urgell. Molt fort i molt intel·ligent. Parlava anglès i francès. Gran excursionista. Gran lector a les vetllades» (Jaquetti 1958: 179).

L'excursionisme català va ser un moviment vinculat a l'esclat associacionista de la segona meitat del segle xix. En aquest període, i com a ens representatius dels interessos socials, van proliferar els clubs de lectura, els ateneus, els orfeons, els casinos o els centres excursionistes, on la classe obrera i la petita burgesia tenien un espai. Moltes d'aquestes entitats van sorgir de la iniciativa de gent dels barris, de grups d'estudiants o de literats, que es trobaven en els recintes veïnals fora de les jornades laborals. Òbviament, la protecció de la burgesia, ja fos de tendència més liberal o més moderada, era una garantia per a la seva supervivència. Però totes aquestes entitats tenien en comú la voluntat de donar representació a la ciutadania i de promoure la consciència social, la participació, la formació, l'intercanvi i la divulgació de la cultura catalana. Cercaven la força del col·lectiu, arma de resistència cultural.

En l'àmbit estètic, i com a tants altres àmbits de la cultura de l'època, dins el fenomen excursionista es feia palès un substrat donat pel romanticisme vuitcentista, les teories evolucionistes i el positivisme científic. Així mateix, sempre romangué el compromís amb els valors de la Renaixença. Prenent part del procés d'institucionalització i democratització de la cultura, els centres excursionistes promogueren l'estudi i el coneixement de la terra pròpia des de múltiples perspectives, i el folklore n'era una. Crearen una xarxa comunicativa tan activa que construïren ponts des dels barris més humils fins a la mateixa universitat, passant per importants institucions i grans personalitats de la intel·lectualitat catalana. I la presència de la dona va anar guanyant-hi espai ja des del segle XIX, primer com a acompanyant dels socis masculins i, ja a la primera meitat del segle XX, no només com a sòcia independent sinó també com a conferenciant.

---

obra inèdita, encara s'ha d'agrupar i revisar, però podem esmentar uns deu quaderns de **Cançons de joventut* de la Vall d'Aran (1940); un volum amb **Cançons de muntanya* (1948); el projecte **Cançons d'infants*, que el 24 de desembre de 1957 havia passat la censura eclesiàstica i l'any 1958 era a punt per a la impremta; tres volums de **Trenta i més cançons franceses* harmonitzades i cançons soltes i harmonitzades per a cor.

2. Primera etapa de l'Associació Excursionista Júpiter (1921-1931)

L'any 1909 els germans Mauchan fundaren, a la cerveseria Cebrián del barri obrer de Poblenou —l'actual orxateria El Tío Che— el Club Deportiu Júpiter (en endavant, CDJ). El club comptà, des de l'any 1916, amb una Secció Excursionista (SE) promoguda per un grup de joves del club amb ànims de fomentar-hi l'excursionisme. La SE programava excursions i altres activitats per als socis, a vegades aprofitant els partits que es jugaven fora de casa. Amb l'objectiu de fer-se ressò de l'activitat esportiva del barri, l'any 1918 el CDJ començà a publicar el seu butlletí, que també donava veu a la SE. El primer número recollia les paraules pronunciades pel seu president, Joan Gili, en una de les reunions generals de l'agrupació, paraules que definien els seus ideals i que s'inspiraven en els fonaments de l'excursionisme, que podríem resumir amb el triangle esport, cultura i pàtria:

> No és molt llarga la vida de nostra Secció per a fer tan sols un any i mig que's formà, peró tan pel nombre de les excursions efectuades com per la calitat, crec no tenim res a envejar a les altres societats. Son creixement és una prova patent de lo molt que pot aconseguir un reduit nombre de joves que inspirant-se en elevats ideals i guiats per un anhel comú, es proposin seriament formar individus sans, enfortint-los moral i físicament a fi de que puguin en tot moment ésser útils a si mateixos i a la humanitat.
>
> La societat moderna, per sa gran activitat, pel intens esforç mental, exigeix practicar uns exercicis corporals que vigoritzin nostres musculatures, servint també per a conèixer i estudiar, per a cobrir els buits fonamentals de nostra instrucció.
>
> ¿Voleu rès més llamentable que l'absolut desconeixement de la Història de nostra Pàtria, de ses costums, sa formació geológica i fins de sa llengua, la llengua amb que nostra amorosa mare ens ensenyà a barbotejar nostres primers mots incoherents? (*BCDJ* 1918, 1: 5-6).

En aquest mateix número, una SE ambiciosa anunciava els preparatius per a l'organització del primer Aplec Excursionista de Catalunya.[3] El 14 d'abril es va celebrar una assemblea excursionista a l'Ateneu Democràtic Regionalista del Poblenou, a instància del Centre Excursionista de Catalunya (en endavant, CEC), on totes les entitats afins foren convidades per parlar de l'organització de l'esdeveniment. Es formà una comissió per a aquests efectes, amb el president de la SE Joan Gili com a president; el secretari de la SE, T. Sitjar Ferrer, també aquí com a secretari, i un comitè assessor integrat pel mateix CEC, la Secció d'Excursions de l'Ateneu Enciclopèdic Popular, el Centre Excursionista Montseny i el Centre Excursionista del Vallès (Sabadell) (*BCEC* 1918, 279: 106-108).

L'aplec se celebrà a Sant Miquel del Fai el dia 16 de juny de 1918. Es va rebre un nombre aproximat de 57 adhesions d'entitats de Barcelona i tot Catalunya. Les xifres parlen de prop d'un miler de persones, homes i dones (*BCDJ* 1918, 6: 1-12). Com corroboren les cròniques, va ser tot un èxit:

3 No va ser el primer aplec de la història, però sí el primer intent de revifar la flama de germanor i cooperativisme que es va encendre amb l'aplec de 1910 celebrat a Poblet, impulsat pel muntanyenc Cèsar August Torras i Ferreri, llavors president del Centre Excursionista de Catalunya. Aquell aplec donà pas a una sèrie de congressos que no varen acabar de fer el pes entre els excursionistes, pel seu caràcter rigorós i acadèmic.

> Natural era que una festa quina significació era tanta i tan gran i quin relleu i importància per l'Excursionisme Català eren transcendentals assolís l'èxit més falaguer que servís d'estímul per a anys successius (*BCDJ* 1918, 6: 1).

Al *BCDJ* se'n publicà la crònica sencera, incloent-hi les transcripcions dels discursos amb què van intervenir els convidats a l'àpat de germanor i al míting posterior.

> El dia 16 de juny serà un dia remarcable en els anals de l'Excursionisme. L'Aplec resultà un èxit vertader, car a Sant Miquel del Fai s'aplegaren vora un miler d'excursionistes, figurant-hi coratjoses damisel·les en bon nombre (*BCEC* 1918, 281: 144-145).

Van comptar amb la participació d'importants personalitats de la intel·lectualitat catalana vinculades a l'excursionisme primerenc que va fer escola i al món del folklore:

> Havent dinat, tingueren lloc els parlaments dels Srs. Carreras i Candi, Doctor Serradell, Serra i Pagès, Vidal i Riba, i Gili, expressant-se tots bellament, fent remarcar la importància grandíssima de l'Excursionisme en diverses modalitats. D. Cèsar A. Torras, que havia de dirigir la paraula als excursionistes congregats a Sant Miquel, veient-se obligat a romandre a ciutat, envià als organitzadors de l'Aplec una encoratjadora lletra, que a l'ésser llegida, fou rebuda amb merescuts aplaudiments. Així mateix demostraren els reunits l'estima i apreci en què tenien les manifestacions fetes pel Sr. Morera i Galícia, en un telefonema des de la capital d'Espanya, on el retenien les tasques parlamentàries (*BCEC* 1918, 281: 144-145).

I hi quedà palès el reconeixement per la iniciativa del CDJ:

> Prompte la gentada anà desfilant, retornant cap als llocs d'origen, després d'una encoratjadora diada, havent fraternitzat amb companys fins aleshores ignorats. Sols resta expressar l'agraïment del CENTRE vers el Comitè del C. D. Júpiter, per les moltes atencions tingudes amb el nostre delegat, a 1'ensems que cal reiterar la més cordial enhorabona per l'èxit assolit. Avant, companys! I fins a l'any que ve (*BCEC* 1918, 281: 144-145).

La mateixa SE del CDJ recordaria reiteradament durant anys aquest dia com una fita dins de la seva trajectòria i com un punt d'inflexió en la història de l'excursionisme. L'any 1931, sota el nom de Casal Icària, exposava:

> Nosaltres, com ja tothom sap, som oriünds del C. Esportiu Júpiter, en quina entitat actuàrem quatre anys sota el nom de Secció Excursionista.
>
> Una mica majors d'edat, cercàrem la independència i gelosos del renom que la nostra més o menys encertada actuació havia conquerit per a aquella Secció Excursionista —anys i anys remembraren la nostra gesta de l'aplec a Sant Miquel del Fai, del 16 de juny de 1918, acte que influí considerablement en el desvetllament excursionista posterior— aquell renom, deia, ens feu presoners del forçut deu Júpiter i constituirem l'Entitat independent mantenint, però, el mateix patronatge (*RI* 1931: 6).

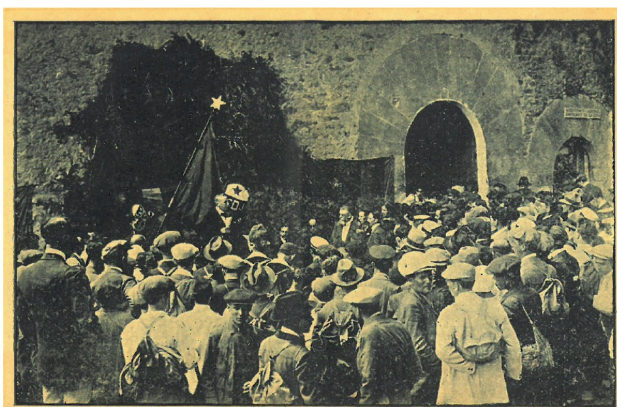


Figura 1. Aplec Excursionista a Sant Miquel del Fai. Discurs del Dr. Carreras Candi. Autor: Sr. Closa. Font: *BCDJ* 1918, 6

Entre els discursos que es van pronunciar a l'aplec, cal destacar el de Rossend Serra Pagès, que col·laboraria estretament amb la SE del CDJ fins a la mort. El folklorista, resseguint els tòpics vuitcentistes evolucionistes, reivindicà la importància del coneixement del folklore en l'excursionista, en tant que és un reflex dels costums i les tradicions del poble i de la seva cultura primitiva, que, altrament, agonitza davant del progrés. Els excursionistes, segons Serra, tenien el deure d'anar a retrobar-la, en el cas de Catalunya, als pobles dels Pirineus, on encara es manifestava a través d'antigues danses i cançons. No seria difícil imaginar un Ignasi Jaquetti i una jove Palmira Jaquetti de 23 anys entre la multitud, rebent el missatge i responent a aquesta crida al cap d'uns anys, amb el mateix esperit, amb les seves recerques pels Pirineus per a les missions de l'OCPC. Curiosament, la seva primera missió va tenir lloc el mes de juliol de l'any 1925 al poble dels seus avis i del seu pare, la Seu d'Urgell. Podríem considerar-la una recerca amb dos vessants. D'una banda, el d'un recorregut per la Catalunya vella i rural, aquella que per a tots els excursionistes amagava les arrels d'una cultura que es començava a difuminar pel progrés. De l'altra, el d'un viatge introspectiu que la va connectar amb les seves arrels:

> Ja tota la vila s'ha adonat de la nostra presència i el que és més curiós, tothom sap que jo sóc la néta d'aquells bons pagesos que vivien al carrer dels Canonges, que per mi és el millor carrer, amb la porxada tan feixuga d'ombra i les balconades de fusta o forja, rialleres com una cara amable. Això ens dona una certa popularitat i la clau per entrar més de pressa al cor de la gent, un xic esquerpa, de moment (Massot i Muntaner 1996: 103).

L'Agrupació Excursionista Júpiter (en endavant, AEJ), es va consolidar el mes d'octubre de l'any 1921 —data que coincideix amb els inicis de l'OCPC— i comptava amb 29 socis.[4] Els aplecs excursionistes que es varen celebrar fins llavors afavoriren la creació d'una Lliga de Societats Excursionistes de Catalunya. La Lliga

4 Ens referirem, en termes generals, a l'actual Agrupació Excursionista Icària, o a la jove Secció Excursionista del Club Deportiu Júpiter, com a Agrupació Excursionista Júpiter, atès que aquesta recerca s'enfoca en l'etapa en què així s'autoanomenava.

estava formada per 36 entitats (25 de Barcelona) i un nombre aproximat de sis mil associats (*BCEC* 1921: 319-22). El 8 de desembre de l'any 1921 es va celebrar, a la biblioteca del CEC, la primera reunió de delegats, on apareix l'AEJ com a Agrupació Deportiva Júpiter, representada pel seu nou president, l'abans comptador de la SE del CDJ, Agustí Mateu. Cap a finals d'any, l'entitat havia gairebé quintuplicat el nombre de socis, fins arribar als 140 (*BAEJ* 1923, 11: 3).

El mes d'abril de l'any 1922, a través del primer número del seu propi butlletí, es donava a conèixer oficialment una SE independitzada del CDJ amb el nom d'Agrupació Excursionista Júpiter, conservant el nom del club on va tenir origen, i amb el lema «Pàtria, Fe, Cultura i Amor». Arrencà amb casal propi al número 50 del carrer del Triomf, avui rambla del Poblenou, i un nombre total de 168 socis que creixé en els dies subsegüents a la publicació. Molts noms i cognoms d'aquest primer llistat ens remeten a petits tallers o fàbriques de l'època, com ara Gili, Rovira o Carcereny, o a membres de la burgesia que exerciren una forta influència en la vida política catalana, com els poblenovins Josep Riera Puntí i Roc Boronat, artistes com Ramon Calsina Baró i escriptors com Xavier Berenguel. El percentatge de dones voltava el 20%.

El butlletí seguiria, amb algunes excepcions, una dinàmica de publicació mensual. El mes de maig del 1922 es publicà el segon número. El recompte de socis ascendia a 209 i és en aquest moment quan trobem el nom de Palmira Jaquetti. Justament el passat mes de febrer d'aquell any havia començat la seva primera recerca folklòrica, la que presentaria al concurs que l'Orfeó Català convocaria el mes de juny i que, més tard, li obriria les portes de l'OCPC:

> Havia acabat la carrera de mestra, per oposicions, i guanyat una escola a [Vilaplana]. Allà recollia, durant la meva curta estada de poc més d'un mes, totes les cançons de la plana de Reus que, ajuntades a les de la meva mare, que cantava molt bé, i presentades a un concurs de l'Orfeó Català, guanyaren el premi que em féu coneguda d'aquella entitat (Jaquetti 1958: 180).

El mes de març de 1923, gairebé un any després d'haver-se'n fet sòcia, fou Palmira Jaquetti qui obrí la secció de poesia del butlletí amb unes gloses que titulà «Croquis» (*BAEJ* 1923, 12: 10). Les signà amb el pseudònim P. Castellvell, cognom que remet a la branca materna de la seva família.[5] Tornà a obrir aquesta secció de gloses al butlletí número 15 del mes de juny amb «La Tronada», seguint la mateixa línia genèrica que en el poema anterior, l'oda a la natura i al paisatge. Així, es va convertir en col·laboradora habitual d'aquesta secció i apareix encara als números 17, 23, 24 i 27, en un període que comprèn els anys 1922-1925.

---

5 L'any anterior, 1922, ja havia començat a publicar els seus poemes en una altra revista, *Marinada*, de Palamós, i ho va fer recomanada per Francesca Bonnemaison, de l'Institut de Cultura i Biblioteca Popular per a la Dona, on treballava. És important tenir en compte el nom de Francesca Bonnemaison, perquè exercia una gran influència com a mitjancera entre la dona i el món laboral i cultural, i és molt probable que també fos el primer vincle entre Palmira Jaquetti i l'OCPC. De fet, el dia 4 de març de 1923, l'AEJ organitzà una visita al centre de Bonnemaison, per reivindicar la necessària pujança cultural de la dona. També està documentat en el corresponent butlletí que el mes d'abril de l'any 1926 l'AEJ va rebre una crònica documentada d'aquest centre de l'any 1925, que seria molt convenient consultar per ampliar informacions.

Sempre en un context excursionista de doble vessant, el de l'esport i el de la contemplació i estudi del patrimoni natural i cultural des de diferents disciplines com la historiografia, l'arqueologia, l'art, la geografia, la geologia o la botànica, els interessos de l'AEJ abastaven també la fotografia —en aquest context, no amb pretensions purament estètiques sinó més aviat documentals—, la música, la literatura o la poesia. Finalment, la divulgació, a través de conferències, exposicions, recitals, audicions, de la seva pròpia biblioteca o fins i tot del museu que volien crear, principalment amb mostres recollides a les excursions.

En aquesta etapa de l'associació, el folklore era present en l'aspecte més lúdic —festes folklòriques amb petits concerts o mostres de danses a càrrec de diversos esbarts—, però també era considerat un element d'estudi i aprenentatge, sobretot pel seu valor identitari:

> No menys formós serà l'aplec de notes de l'esperit de la nostra terra, lo que podem dir-ne l'essència del folk-lore; cançons, costúms, devocions que ens retrataran l'esperit del poble [...] Ja veiéu com per l'estudi de la nostra terra, pel coneixement de la nostra raça, no sempre és necessari escalar els pics; no sempre s'ha de gastar aquell estoc d'energies que demanen els 3404 m. del pic d'Anet, lo que vol dir que tots podem ésser excursionistes, tots podem sentir fretura per a conèixer amb nostres propis sentits la nostra terra i gravar aixís ens nostres cors les sensacions, els afectes que en nostre intel·ligència produiran les línees, els perfils de la faç de la pàtria nostra. Parlaria també del recull de cançons, una de les gràfiques més expressives de l'ànima del poble [...] Heus aquí el caràcter que podriem dir-ne científic de l'excursionisme, mes com la tal ciéncia, els tals coneixements, fan créixer en nosaltres l'amor a la pàtria [...] No menys interessant és per l'excursionista la llibreta on hi redacta tot quan per ell té algún interés [...] aixís el fruit que de l'excursió puga treure'n, perdura (*BAEJ* 1922, 4: 5-12).[6]

Les conferències i altres intervencions de caire formatiu en aquest àmbit foren molt freqüents en l'agenda de l'associació des del començament. Pel casal de l'AEJ hi van passar importants personalitats que avui dia són una referència per als estudis folklòrics: el ja esmentat Rossend Serra Pagès i Aureli Capmany, que foren col·laboradors molt habituals; Francesc Carreras Candi; mossèn Francesc Baldelló; Josep M. Batista Roca, o Valeri Serra Boldú.

El vicepresident de l'associació, Josep Subirachs, volia anar mes enllà en l'organització de les activitats de l'entitat i va proposar crear-hi seccions. Al seu parer, en una entitat excursionista, una secció de folklore era indispensable (*BAEJ* 1923, 14: 10). Però fins llavors, l'estudi del folklore o el seu recull durant les excursions —en termes genèrics— apareix esmentat de forma més aviat anecdòtica. Altrament, a les cròniques de les excursions que havia organitzat l'entitat fins al moment, així com es practicava habitualment la fotografia o el recull de mostres arqueològiques, no es va parlar de reculls folklòrics concrets, fins que Rossend Serra Pagès va debutar al casal com a conferenciant i, tal com va fer a l'aplec de l'any 1918, va tornar a destacar-ne la importància dins l'excursionisme. El seu discurs va obtenir resposta:

6 Extracte del text de la conferència de mossèn Eduard Royo Crespo «Ideal de l'excursionista», pronunciada al casal de l'AEJ, el dia 14 de maig de 1922.

> Amb un èxit esclatant tingué lloc el passat dia 4, la clausura de l'Exposició d'enguany, amb la conferència anunciada del senyor Rossend Serra Pagès, tractant sobre «Museus de Folk-lore i l'Art Popular» [...] El millor elogi que podem fer de la susdita conferència, és que la llevor de la mateixa, caigué en bona saó, ja que, com esmentem en altre lloc d'aquest Butlletí, hi ha hagut entusiastes consocis que s'han emprès la lloable tasca de començar un recull folk-lòric (*BAEJ* 1923, 21: 4).

La redacció del butlletí va transcriure tot seguit la conferència del folklorista, que proposava un mètode de sistematització del treball de camp molt detallat, on la recopilació de la música, «tonades sense lletra i cançons», que, òbviament, requeria una formació específica, ocupava un lloc en la categoria d'art popular, juntament amb literatura, balls i altres.[7] Aquesta extensa classificació es feia amb vista a la creació d'un museu de «folk-lore».[8] Pocs dies després es començà a materialitzar la proposta de Josep Subirachs i quedaren nomenats per formar la Comissió de Folk-lore de l'AEJ els consocis Agustí Mateu —anterior president—, Eugeni Bernet i Francesc Clós. Aquesta secció aspirava a ser una de les més importants de l'entitat i es demanava la col·laboració de tots els socis. Però, de moment, hauria d'esperar. La instauració de la dictadura de Primo de Rivera es va fer sentir durant aquells mesos i, tot i que l'AEJ no cessà l'activitat, fins a l'agost de l'any següent no es va poder tornar a publicar el butlletí i, a més, començà a patir les primeres intermitències. S'havia de passar, també, la censura governativa. Llavors, la comissió per a la Secció de Folklore es donava per consolidada, però també tingué dificultats —o no s'organitzà tan bé com altres com, per exemple, la Fotogràfica— per arrencar i no va anar més enllà de la celebració d'una festa folklòrica.

Durant aquest parèntesi, Palmira Jaquetti, que ja havia obtingut un accèssit de 75 pessetes pel seu recull presentat al concurs de l'Orfeó Català en el marc de l'OCPC (*RMC* 1923: 117-119), finalitzà els estudis a l'Escuela Normal i el batxillerat i es matriculà a la Universitat de Barcelona l'any acadèmic 1924-1925, per cursar les assignatures de Filosofia i Lletres. Reprengué, també, els seus enviaments a la secció de poesia del butlletí. L'Orfeó Català també continuà la seva activitat sota

7 Rossend Serra Pagès va ser impulsor i president de la Secció de Folklore del Centre Excursionista de Catalunya, a la qual, des de l'any 1901, les dones van poder tenir accés. Es va convertir en una mena de figura protectora i mentora per al sector femení. Impartí, entre els anys 1901 i 1907, l'assignatura de «Folklore» a l'Escola d'Institutrius i Altres Carreres per a la Dona, i com a mínim un curs al centre de Bonnemaison l'any 1915. Va exercir el mestratge en moltes altres dones que han tingut un paper importantíssim en la cultura catalana, com Adelaida Ferré o Sara Llorens. No es té constància, però, que Jaquetti fos deixebla seva directa. Recordem, també, que Rafael Patxot Jubert, mecenes de l'OCPC, li havia demanat assessorament i que ja va col·laborar anteriorment amb Tomàs Carreras i Artau en la realització de l'Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya (1915) per a la Càtedra d'Ètica de la Universitat de Barcelona. Això fa constar que era un personatge molt apreciat i un referent en tot el que té relació amb aquesta matèria.

8 El projecte de l'Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya (AEFC) pretenia abastar no només les cançons populars, rondalles, dites i altres elements de la tradició oral, sinó tots els costums i tradicions i, en definitiva, qualsevol manifestació que es pogués analitzar dins d'altres àmbits com, fins i tot, el jurídic, l'econòmic o el polític. El que Carreras i Artau descrigué com «una empresa d'exploració de l'espiritualitat col·lectiva catalana, sobretot d'aquelles capes més ingènues i sentimentals, que avui per avui són encara les que resten més inèdites» (Carreras 1916: 7-8). Amb tot això, es parlava de la creació d'una biblioteca i d'un museu etnogràfics, objectius que més tard també inspiraren l'AEJ.

la mirada de la censura militar. El cop d'estat va comportar la dissolució de la Lliga d'Entitats Excursionistes, tot i que es van continuar organitzant aplecs arreu de Catalunya.

El mes de març de 1925 s'anuncià la propera inauguració de la Biblioteca Popular Catalana de l'AEJ i, tot seguit, aparegué publicat el primer poema de Palmira Jaquetti que signà ella mateixa com a tal, prescindint del pseudònim P. Castellvell, que havia fet servir fins aquell moment (*BAEJ* 1925, 27: 7).

Desconcerta el fet que, durant aquests anys i amb el grau de col·laboracionisme entre centres excursionistes i personalitats ja enumerades de l'àmbit dels estudis folklòrics, no apareguin al butlletí al·lusions a l'obra magna del Cançoner. De fet, el primer cop que s'esmenta és a la pàgina 11 del butlletí número 32 (agost de 1925), en un text que porta el títol «Palmira Jaquetti», citant una altra font:

> Retallem de *La Publicitat* del 23 de juliol, en els telegrames de la Seu d'Urgell:
>
> «Actualment, les senyoretes Palmira Jaquetti i Maria Carbó estan recollint cançons populars catalanes per les contrades urgellenques del Pireneu, on encara viu l'ànima catalana pura, sanitosa i clara, com l'aigua de les nostres fonts surt del cor de la terra.
>
> Ho celebrem i els desitjem que aquesta obra cultural i de ressorgiment català assoleixi l'èxit més sorollós».
>
> No cal dir amb quin goig trametem la nostra efussiva felicitació a ambdues i en particular a la Sreta. Jaquetti, distingida associada de l'«A. E. Júpiter», per llur meritòria obra folklòrica.
>
> Aprofitem també aquesta avinentesa de parlar de l'activitat de la Sreta. Jaquetti, per felicitar-la a l'ensems per llurs magistrals traduccions de les obres «Jemmy» i «Emilia», les dues de Gerard de Nerval, les quals ha publicat «La Novel·la Estrangera».

L'AEJ no en va fer cap seguiment. A l'octubre de 1926, va rebre un donatiu de part de Palmira Jaquetti. Es tractava d'una estalactita i dos minerals, de les mines de sal de Cardona (*BAEJ* 1926, 45: 11). Des d'aquest moment, les publicacions de Palmira Jaquetti deixen d'aparèixer al butlletí de l'AEJ i el seu nom es difumina. L'AEJ sembla entrar en una primera etapa de decadència. L'any 1927 es feia una primera crida participativa a tots els socis. La Secció de Folklore continuaria invisible i sense respondre a l'esperit amb què es va crear. L'agenda encara incloïa, però, conferències sobre la matèria. En començar l'any 1928, es reconeixia que eren només les seccions de fotografia i la biblioteca les que donaven vida a l'entitat. El percentatge de dones havia minvat un 3%, malgrat el creixent protagonisme de la paraula «feminisme».

Rossend Serra Pagès continuà col·laborant amb l'AEJ fins a la mort, l'any 1929. El folklore queda representat puntualment per Aureli Capmany i un jove i molt menys conegut Marcelino Urpinell Virgili.[9] Extraordinàriament, sense citar font ni procedència i sense afegir cap comentari, al butlletí número 89 (1930) es publi-

9 L'AEJ el va anunciar amb el nom de Manuel. Marcelino Urpinell va ser un jove folklorista nascut a Canet de Mar. Militant de CNT i FAI. Va ser afusellat per l'exèrcit franquista als 28 anys al Camp de la Bota, el 28 de novembre de 1939 i sepultat en el Fossar de la Pedrera. A la premsa podem veure la crònica de les seves conferències, també la que va donar al casal de l'AEJ, que, segons *La Vanguardia*, va ser molt concorreguda.

cà el text de «La mort de la núvia», peça emmarcada, com es va fer constar, dins el Cançoner Popular.

Tot i haver caigut la dictadura, a partir de l'any 1930 la decadència de l'AEJ continua. La voluntat de fer-se ressò més enllà del barri queda reflectida en la creació de la secció «Poble Nou en fora». La revista comparteix l'apogeu del feminisme i, en demanar una conferència que versés sobre el folklore a Maria Teresa Gibert, membre del Club Femení i d'Esports, ella s'hi va negar argumentant que aquella «ciència» era «tan gran, tan magnificent» que ella no podria estar-ne a l'altura (*BAEJ* 1931, 97-98: 10). Progressivament, tot i els esforços dels dirigents, el folklore es dilueix en el principal fil argumental. La poesia també perd espai.

El mes de setembre de l'any 1931, l'AEJ comença una nova etapa i canvia el nom pel de Casal Icària. En concordança amb la progressiva institucionalització de la ciència, els canvis socials i polítics o la Guerra Civil, l'AEJ anirà guanyant un caire més esportiu i lúdic que no pas científic. Tot i així, l'associació aconseguirà romandre activa fins als nostres dies, amb el nom d'Agrupació Excursionista Icària i seu al carrer de Llull, número 184.

3. Conclusions

L'AEJ va ser una associació representativa, ambiciosa i compromesa amb el barri obrer del Poblenou. Era de tendència nacionalista i republicana, molt conservadora amb els seus ideals i alhora progressista.[10] Més enllà del fet excursionista, constitueix un reflex de la vida social del Poblenou i alhora un element de cohesió entre la gent del barri, que compartia el mateix sentiment de pertinença. Per tant, *a priori*, se'ns fa difícil establir el vincle entre Palmira Jaquetti i aquesta associació i només es podria especular sobre supòsits. No va ser, però, una entitat tancada dins dels murs de la barriada. Va ser molt activa al començament, cooperativista i prou reconeguda dins del cercle excursionista i el món associatiu.

Aquest estudi és una petita aportació, una peça més del puzle que ajuda a entendre com s'articulaven els ideals de l'època en l'estudi del folklore a través de l'excursionisme i d'una de tantes associacions, amb qui es va relacionar directament Palmira Jaquetti i, per tant —encara que se'n desconeix la casuística—, amb la qual trobà una afinitat ideològica.

Més enllà, la revista també constitueix un petit mapa de la vida social no només del barri obrer del Poblenou, sinó també de la comunitat excursionista en general, així com d'altres àmbits amb els quals va interactuar. És una altra finestra a la vida esportiva, intel·lectual i fins i tot política de la Barcelona de principis del segle XX.

Si pensem en aquest vincle entre Palmira i l'AEJ en termes de pragmatisme, diríem que en aquell temps ser sòcia d'un centre excursionista implicava no només participar en les activitats que s'organitzaven en tots els àmbits, sinó també estar connectada a una xarxa de divulgació cultural, que proveïa de notícies, calendari

10 A aquest progrés se circumscrivia, per exemple, el reconeixement de la dona en el món cultural, anomenat també assíduament feminisme cultural, però hi havia una tendència a instruir i a corregir-ne el comportament així com d'altres col·lectius com el jovent. Eren crítics amb les maneres de la joventut en la dansa, amb les publicacions jocoses, amb el llenguatge que no s'ajustava als patrons renaixentistes, amb tot el que excedís els límits dels ideals nacionalistes del que havia de ser el poble català.

d'esdeveniments socials i culturals i, fins i tot, podia suposar poder gaudir d'un petit espai per donar-se a conèixer. Perquè també s'ha de dir que Palmira Jaquetti, tot i la seva passió pel folklore català i la seva dedicació a «recuperar-lo», creia que per damunt de tot hi havia el numen del poeta i del músic.

> La cançó eixida d'unes primeres mans, creada, ha trobat en el poble l'artífex habilíssim, l'únic, el poderós, el d'innúmeres facetes, el forjador que l'ha encesa en infinites guspires i l'ha mantinguda sempre en estat de gràcia, com una deu viva. És clar que el poeta és un home eixit del poble, sovint. Però ja no és del poble en el fet que n'ha eixit, s'ha tancat, reclòs, elevat, els seus soterranis no escriuen, ni el correntiu dels rierols no els dicta cap cançó. El poble, per molt potent que sigui la força dels elements que el volten, no crea cap cançó, però la canta amb goig, quan és pur, quan no sent vel·leïtats de ciutadania, quan estima la terra i el treball afaiçona la cançó a la seva ànima, la fa viure, la recrea. Darrere de tot, queden, però, els poetes i músics (Massot i Muntaner 1996: 153).

Observem que, en aquest àmbit associacionista, tant com en l'àmbit institucional, s'expandeix igualment una problemàtica de caire paradoxal, que ha estat molt present en les teoritzacions de les diferents disciplines humanístiques des del segle XIX. Parlem de l'ús de la ciència, com a sinònim de realitat, per a la construcció de la nació, d'acord amb uns ideals preestablerts. En el cas del folklore, el discurs es fonamenta en una imatge idíl·lica i tipificada del món rural que condueix a la negació de la realitat. Això comporta la construcció d'una pàtria que exemplifica aquests ideals, però mitificada dins d'un paradigma purament nacionalista i allunyat del cientifisme i el positivisme dels quals tanta apologia es va fer. La mostra era concebuda com un futur objecte de culte carregat de simbolisme.

Trobem exemples concrets en els comentaris a les mostres recollides per la mateixa Palmira Jaquetti.[11] La pràctica musical d'un poble pot contenir lletres immorals, burlesques, jocoses, castellanismes o cançons íntegrament en castellà —que ella mateixa va obviar en alguns moments, com ho va fer un dels seus referents, Milà i Fontanals, en el seu romancer— o gèneres musicals i balls considerats forans. Per tant, no totes les mostres complien els requisits per ser representatives de la realitat imaginada i cada cop més aclamada i demanada. La divulgació de la cultura esdevenia, llavors, més aviat una activitat propagandística. Mai, en parlar de cap disciplina, no es perdia el fil nacionalista i la voluntat de recuperar, paradoxalment, la pàtria, imaginada, però, a través de la història. I d'aquesta se'n parlava molt sovint en un marcat to èpic.

Les entitats excursionistes van posar el fil a l'agulla, però no van anar més enllà d'aquests patrons, tot i conèixer l'impuls metodològic de les institucions i obres més ambicioses com la del Cançoner Popular. A l'AEJ, tot i haver mantingut contacte amb músics i grans folkloristes —amb propostes molt metòdiques i transversals, com la de Rossend Serra i Pagès—, folklore i música mai no arribaren a concebre's com a part d'un tot, almenys de manera explícita. Malgrat el clamor

11 «Les estrofes continuaven encara, però no he continuat perquè en realitat això no és interessant» i «Lletra immoral, que no volguí prendre» són comentaris a les peces número 2 i 28 del recull presentat a concurs l'any 1922. En qüestió de gèneres musicals, Jaquetti no va recollir, per exemple, la jota, per no considerar-la catalana (Roma 2020: 10-13).

inicial sobre la importància dels reculls folklòrics per a l'excursionisme, la música i la metodologia per a una completa recopilació de la cançó quedaren relegades a un pla inexistent, o bé sense projecció a través dels socis —inclosa Palmira Jaquetti, ja fos per desatenció de l'entitat o per voluntat pròpia. Per contra, Jaquetti es va valer sempre de tota la seva formació musical prèvia per recollir música i lletra, fet que la convertia en una candidata idònia per a la tasca del Cançoner.

La societat hauria d'esperar la reformulació dels estudis antropològics a la dècada de 1950 als Estats Units i al naixement de disciplines com l'etnomusicologia, per reconduir l'estudi del folklore i la pràctica musical sota nous epistemes.

Ésser conscients d'aquests fets no implica, però, el no-reconeixement de les aportacions de l'associacionisme en aquest terreny, ni tampoc la negació del valor dels estudis folklòrics, que és doble. D'una banda, constitueixen una font per a l'aprenentatge de la història en el sentit més antropològic, i, de l'altra, formen part dels pilars dels actuals estudis antropològics, etnològics o etnomusicològics en tant que, en ser qüestionats, constituïren una garantia per a l'evolució epistemològica i metodològica de les actuals disciplines.

4. Referències bibliogràfiques

[*BCEC*]: *Butlletí del Centre Excursionista de Catalunya* any XXVIII, núm. 279-280 (abril i maig 1918).

— any XXVIII, núm. 281-282 (juny-juliol 1918).

— any XXXI, núm. 323 (desembre 1921).

[*BCDJ*]: *Butlletí del Club Deportiu Júpiter* any I, núm. 1 (febrer de 1918).

— any I, núm. 6 (juliol de 1918).

[*BAEJ*]: *Butlletí del l'Agrupació Excursionista Júpiter* (1922-1931).

Carreras i Artau, Tomàs (1916): *Arxiu de Etnografia i Folklore de Catalunya. Estudis i Materials* vol. I. Barcelona: Oliva de Vilanova.

Jaquetti, Palmira (1943): *Mis canciones. Poesías y música de* —. Barcelona: Juventud.

— (1944): *Palabras al margen de* Mis canciones *de Palmira Jaquetti*. Barcelona: Juventud [full solt].

— (1948): Carta a Rnd. Mn. Antoni Batlle, del 3 de març de 1948 [inèdita]. Fons dels Hereus de Palmira Jaquetti.

— (1952): *Trenta cançons nadalenques per a cant i piano.* Barcelona: Gràfiques J. García Gelabert.

— (1953): *Cançons de caramelles, a dues, tres i quatre veus per chor d'homes, quartet vocal o chor mixte*. Barcelona: Gràfiques J. García Gelabert.

— (1954): *Selección de canciones navideñas: originales y populares*. Barcelona: Grab. i Imp. J. Parés.

— (1954-1955): *Selección de canciones navideñas: originales y populares, armonizadas por Palmira Jaquetti,* 2 quaderns. Barcelona: Grab. i Imp. J. Parés.

— (1958): «Intent de fer-me jo mateixa una fitxa». Dins Roser Matheu (1972: 179-189).

Massot i Muntaner, Josep (1996): *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials. Vol.* VI. *Memòries de Missions de recerca*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

— (2019): «Noves aportacions a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya». *A la ciutat dels llibres. Tercera sèrie.* Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 61-74.

Matheu, Roser (1972): «La vida i l'art de Palmira Jaquetti (1895-1963)». Dins *Quatre dones catalanes*. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana, p. 169-192.

[*RI*]: *Revista Icària*, any I, núm. 2 (desembre de 1931).

[*RMC*]: *Revista Musical Catalana. Butlletí de l'Orfeó Català* any XX, núm. 232-233 (abril-maig 1923): 117-119.

Roma, Josefina (2020): «La jota en les memòries de camp de Palmira Jaquetti per a l'Obra del Cançoner». *Caramella: revista de música i cultura popular* núm. 43 (setembre-desembre): 10-13.

Terrassa i Cusí, Ramon (2020): «Els Jaquetti». *Caramella: revista de música i cultura popular* núm. 43 (setembre-desembre): 5.

Palmira Jaquetti com a col·lectora de cançons a la Vall d'Aran per a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya

Carme Oriol Carazo
Universitat Rovira i Virgili
carme.oriol@urv.cat

Resum
L'any 1925, Palmira Jaquetti, acompanyada per Maria Carbó, va dirigir la seva primera missió de recerca de cançons populars per encàrrec de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, l'important projecte finançat pel mecenes Rafael Patxot i Jubert en els anys vint i trenta del segle XX*. La missió va començar a la Seu d'Urgell i, entre el 9 de juliol i el 3 de setembre de 1925, va recórrer molts pobles de l'Urgell, el Pallars, Andorra i la Vall d'Aran. A partir de la consulta de documentació inèdita, aquest treball estudia la tasca de recol·lecció de cançons populars realitzada a la Vall d'Aran. Com a resultat d'aquesta missió es van poder recollir cinquanta-una cançons proporcionades per un total de setze cantaires aranesos.*

Paraules clau
Palmira Jaquetti; Maria Carbó; Vall d'Aran; cançó popular; folklore; català; occità; castellà

Estudis de Literatura Oral Popular, núm. 10, 2021, 135–163 | DOI: 10.17345/elop2020135-163
ISSN: 2014-7996 | http://revistes.urv.cat/index.php/elop

Palmira Jaquetti as a collector of songs from the Vall d'Aran for the Obra del Cançoner Popular de Catalunya

Abstract

In 1925, Palmira Jaquetti, accompanied by Maria Carbó, embarked on her first mission to search for folk songs for the Obra del Cançoner Popular de Catalunya, the important project funded by the patron Rafael Patxot i Jubert in the 1920s and 1930s. The mission began in La Seu d'Urgell and, between July 9 and September 3, 1925, toured many towns in Urgell, Pallars, Andorra and the Vall d'Aran. The present study analyses unpublished documentation to uncover more about the work of collecting popular songs in the Vall d'Aran. As a result of the mission, Jaquetti collected fifty-two songs provided by a total of sixteen Aranese singers.

Keywords

Palmira Jaquetti; Maria Carbó; Vall d'Aran; folk song; folklore; Catalan; Occitan; Spanish

Rebut: 6/09/2021 | Acceptat: 29/10/2021

1. Introducció[1]

Palmira Jaquetti i Isant (Barcelona 1895 – els Monjos 1963) va destacar en àmbits tan diversos com els de la poesia, el folklore, la música, la composició, la traducció, el dibuix i la docència. Amb motiu de la celebració de l'Any Palmira Jaquetti (2 de març de 2020 – 8 de maig de 2021), impulsat per la Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya per commemorar els 125 anys del seu naixement, s'ha incrementat notablement el nombre de publicacions dedicades a estudiar aspectes fins ara desconeguts tant de la seva vida com de la seva obra.

Entre les publicacions més rellevants cal destacar el monogràfic «Cançó popular a l'Escala el 1929. La recerca de Palmira Jaquetti (2)», a càrrec d'Albert Berrio (2020), i tres publicacions de caràcter miscel·lani: el dossier «Parlem de... Palmira Jaquetti i Isant (1895-1963)», coordinat per Salvador Rebés (2020-2021) i realitzat per diversos autors; el llibre *Palmira Jaquetti* a cura de Carme Oriol i Sílvia Veà (2021), que inclou les conferències presentades en la setena Jornada de la Càtedra Josep Anton Baixeras de Patrimoni Literari Català, celebrada a la Universitat Rovira i Virgili (Tarragona 23-24 de març de 2021), i el catàleg de l'exposició «Llum a l'ànima. Palmira Jaquetti i Isant (1895-1963)» (en premsa), que conté articles de diversos col·laboradors.

Sobre poesia, s'ha editat el llibre *Em lliga la beutat de cada flor. Poesia escollida de Palmira Jaquetti i Isant* (Jaquetti 2021*a*), que inclou una extensa selecció de poemes, publicats i inèdits, de l'autora, i s'ha reeditat el poemari *L'estel dins la llar* (Jaquetti 2021*b*) que havia estat publicat per primera vegada el 1938. De caràcter biogràfic, i referit a la branca familiar dels Isant, cal mencionar el llibre *Les cosines Isant. La iaia Maria Codina Isant i Palmira Jaquetti Isant* de Maria Àngels Clotet (2021), que conté una part dedicada a estudiar la figura de Palmira Jaquetti.

Entre els articles apareguts en revistes especialitzades, cal destacar «Cartes de Palmira Jaquetti a Rafael Patxot i Jubert (1938-1939)» (Massot 2020) i «Catalanismes i dialectalismes lexicals de Naut Aran en Palmira Jaquetti. Elements de vocabulari sobre la pretesa natura acatalanada de l'alt aranès» (Carrera 2021), entre d'altres.

2. Palmira Jaquetti, folklorista

Com a folklorista, Palmira Jaquetti va tenir un paper molt actiu en la recol·lecció de cançons populars per a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, l'important projecte impulsat i finançat pel mecenes Rafael Patxot i Jubert (Sant Feliu de Guíxols 1872 – Ginebra 1964) en els anys vint i trenta del segle XX. Palmira Jaquetti va recórrer moltes comarques catalanes, especialment les pirinenques, i va arribar a recollir unes 10.000 cançons, la qual cosa la va convertir en la col·lectora més prolífica de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya.

El 1925 va fer la primera missió de recerca i el 1934 la darrera per encàrrec de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya. En unes missions la va acompanyar Maria Carbó, que estava vinculada a l'Institut de Cultura i Biblioteca Popular per a la Dona; en d'altres, la va acompanyar el seu marit, Enric d'Aoust, i en unes altres,

1 Aquest article forma part del projecte PGC2018-093993-B-100 (MCIU/AEI/FEDER, UE), finançat per Ministeri de Ciència, Innovació i Universitats, i s'emmarca en les activitats del Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana (GRILC) (2017 SGR 599).

Mercè Porta i Pino, que treballava de bibliotecària a l'Institut de Cultura i Biblioteca Popular per a la Dona.

Les memòries que Palmira Jaquetti va fer d'aquestes missions són documents únics i de gran valor. Des del punt de vista formal, estan escrites en una prosa poètica admirable i, des del punt de vista del contingut, són una crònica de la forma de viure de la gent que va entrevistar i dels pobles que va recórrer. Avui hem de valorar la valentia que va tenir Palmira Jaquetti, sobretot en les missions de recerca que va fer amb les seves companyes. Molt sovint la gent no entenia què feien dues dones joves, soles, en indrets tan solitaris i mal comunicats del Pirineu, on de vegades hi accedien després de fer un llarg camí dalt d'un ruc, tot per demanar-los que els cantessin cançons populars.

En les missions encarregades per l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, normalment, hi prenien part dues persones: una s'ocupava d'anotar la lletra de les cançons i, l'altra, la música. En les missions en què va intervenir Palmira Jaquetti, ella dirigia la missió, n'acostumava a redactar la memòria i anotava la música de les cançons. En total, va participar en tretze missions per encàrrec de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya. A més, en va fer dues més per compte propi: una els anys 1936 i 1937 a l'Hospital de Sant Pau i a Tona (Massot 2019), i una altra el 1940 en diversos llocs (Massot 2010).

3. Palmira Jaquetti i la Vall d'Aran

Palmira Jaquetti va visitar la Vall d'Aran en la seva primera missió de recerca, la de l'any 1925. La memòria d'aquesta missió va ser publicada en el volum VI dels *Materials de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya* amb el títol «Memòria de la Missió de recerca de cançons i músiques populars realitzada per Palmira Jaquetti i Maria Carbó a la Seu d'Urgell, Pallars i Aran del 9 de juliol al 3 de setembre de 1925, per comanda de l'Obra del "Cançoner Popular de Catalunya"» (Massot 1996: 99-232).

Palmira Jaquetti i Maria Carbó van començar la missió a la Seu d'Urgell, on Palmira tenia família. Hi van ser del 9 al 25 de juliol. La decisió d'anar a la Vall d'Aran la van prendre l'últim dia de la seva estada a la Seu d'Urgell. Aquell dia, un jove seminarista aranès els va cantar dues cançons en occità. Hi trobem la referència en el text de la memòria de la missió corresponent al 25 de juliol (dissabte). Jaquetti escriu:

> ens quedava un jove seminarista aranès recomanat per mossèn Marfany, l'organista de la Seu. [...] El jove Moga ha cantat dues tonades i ens ha escrit la lletra, entre tots l'hem traduïda. Aquestes cançons i la promesa ferma del noi, que hi ha una velleta que en sap moltes, ens fa pensar que fora bo d'anar-hi. Cançons d'un encès i d'una gràcia insospitades, magnífic fermall d'aquest pom de la Seu (Massot 1996: 114).

Els materials inèdits que es conserven al fons documental de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya ens permeten saber qui era aquest jove seminarista i quines cançons va cantar. Es tracta de Joan Moga, nascut a Bagergue, que tenia 23 anys quan va ser entrevistat per Palmira Jaquetti i Maria Carbó. Les cançons que va cantar van ser: «A ra mia güellera»[2] i «Cançù d'es Vidales at Texineret d'era Burdeta».[3]

2 C-30, nº 182, p. 93-94.

3 B-131, sobre 1, nº 183.

Palmira Jaquetti va anotar la música de les cançons i Maria Carbó en va escriure la lletra. Aquestes dues cançons araneses, cantades per Joan Moga i escrites per ell, tal com informa la memòria de la missió, van ser posteriorment anotades per Jaquetti i Carbó i passades en net per lliurar-les a l'oficina de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya. En la transcripció van utilitzar l'ortografia catalana, amb alguna excepció, com l'ús ocasional de l'accent circumflex. A més, van incloure-hi notes amb la traducció al català d'alguns mots o expressions occitanes que no comprenien bé. Amb la resta de cançons occitanes que van recollir durant la seva estada a la Vall d'Aran van procedir de la mateixa manera.

La memòria de la missió permet conèixer l'itinerari que van seguir Palmira Jaquetti i Maria Carbó. De la Seu d'Urgell van anar cap a Andorra. Hi van ser del 26 de juliol a l'1 d'agost. Aquell mateix dia (dissabte), a la tarda, van tornar cap a la Seu. Entre el 2 d'agost i el 19 d'agost van recórrer diversos pobles i masies de l'Alt Urgell i del Pallars Jussà. El 19 d'agost, a Tremp, van decidir anar cap a l'Alt Pallars i l'Aran. La raó és que estaven trobant cançons repetides i volien ampliar el repertori. Jaquetti ho escriu d'aquesta manera a la memòria de la missió:

> La repetició féu que abandonéssim la comarca de la Seu, i ara continuem topant-hi. Així, anirem cap a l'alt Pallars. Resseguir-lo és tasca llarga i només disposem d'uns deu dies. I com que tenim dues mostres de l'Aran que són dues meravelles, ens decantarem, des de l'alt Pallars, a l'Aran. Ens esvera un xic la Setmana Aranesa, per tres o quatre motius, però ens sabem manejar amb l'aire suficient, fins ara, per defugir els obstacles superables, i com que la gent se sentirà atreta més pels bons hotels i divertiments enllaminadors que pel repòs i els pobles petits, nosaltres quedarem amb suficient independència (Massot 1996: 135).

En aquest fragment trobem la referència a la Setmana Aranesa[4] i és que Pamira Jaquetti anotava molts detalls dels esdeveniments que tenien lloc en les missions que realitzava i no se circumscrivia només als aspectes relacionats amb les cançons populars, que eren l'objecte principal de la seva recerca.

El mateix 19 d'agost, Jaquetti i Carbó van anar cap a Esterri d'Àneu. Entre el 19 i el 29 d'agost van recollir cançons al Pallars Sobirà. El 29 d'agost, a la tarda, des de València d'Àneu van marxar cap a la Vall d'Aran pel port de la Bonaigua.

> Lligats paquets i tancades maletes, hem marxat, en auto, a la vall d'Aran; bella gemma, esquitxada de pobles lluents i nets (Massot 1996: 143).

El 29 d'agost van arribar a Salardú. A la memòria de la missió, Jaquetti escriu:

> Una mestressa retirada ha cantat les dues cançons araneses que ja coneixíem, però variant de tonada (Massot 1996: 144).

Aquestes cançons que ja coneixien eren les que els havia cantat el seminarista de la Seu d'Urgell. Una altra vegada, els materials inèdits que es conserven en el fons documental de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya ens permeten saber qui era aquesta dona. Es tracta d'Amàlia Romeva, de 63 anys, nascuda a Canejan.

De Salardú van anar cap a Bagergue, tal com continua informant la memòria de la missió:

4 La Setmana Aranesa de 1925 va ser un important esdeveniment literari fet en homenatge a l'escriptor aranès Jusèp Condò Sambeat (Montcorbau 1867 – Bossost 1919).

> D'acord amb el senyor rector, que no sap de cap altre cantaire, hem emprès camí de Bagergue; en tot el vespre no ha estat possible de fer cantar ningú, perquè tots tornaven tard i cansats, però cantaran demà que és festa. A l'estiu, però, no ho és mai de festa, ací, car l'any és com una flor amagada sota la neu, que, en florir, troba curt el sol per arribar a maduresa, i l'estiu és aquest breu temps que cal aprofitar, com una sola i ampla diada feinera. L'hivern torna aviat, amb els pesats mantells de neu, i tot ho colga en un repòs de son i gel, que obliga a la immobilitat i callada feina casolana (Massot 1996: 144).

L'elecció del poble de Bagergue no va ser casual. Era el poble del seminarista que havien conegut a la Seu d'Urgell. En el text de la memòria en brut de la missió es pot llegir el següent text ratllat a l'original que Jaquetti va refer en el redactat final:

> hem emprès camí de Bagergue, poble on nasqué el seminarista; hem conegut tota la família. És la casa forta del poble.[5]

Al fons documental de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya es conserven les cançons que Jaquetti i Carbó van recollir a Bagergue el 30 d'agost de 1925 amb la indicació de qui van ser els cantaires: Àngel Moga, de 90 anys, va cantar una cançó catalana; Maria Mola, 73 anys, una cançó catalana i una altra de castellana; Pilar Moga, de 50 anys, una cançó occitana i cinc de catalanes; i Pau Moga, de 29 anys, una cançó catalana. En total deu cançons.

Entre el 29 d'agost (dissabte) i el 2 de setembre, Jaquetti i Carbó van recórrer els pobles de Salardú, Bagergue, Unha, Gessa, Arties, Escunhau, Vielha, Bossòst i Les, tot i que als pobles d'Arties, Escunhau i Les no van poder recollir cançons. El 2 de setembre, de bon matí, van sortir de Les per anar cap a Tolosa de Llenguadoc i d'allí cap a Cervera i Portbou. El 3 de setembre arribaven a Barcelona.

La missió publicada en el volum VI dels *Materials de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya* (Massot 1996: 144-150) dedica set pàgines a descriure l'estada de Palmira Jaquetti i Maria Carbó a la Vall d'Aran. Pel que fa a les cançons incloses en el volum, la selecta inclou quatre cançons en català amb les dades de les persones que les van cantar. Són les següents:

- «Els estudiants de Pamplona», Maria Mola, 73 anys, de Bagergue (Massot 1996: 230).
- «Vosaltres, soldats nous», Pau Moga, 27 anys, de Bagergue (Massot 1996: 230-231).
- «Matinera Tresa», Inès Benosa, 52 anys, de Bossost (Massot 1996: 231).
- «I a l'entrada de Lés», Rosa Pere Miquel, 66 anys, de Bossòst (Massot 1996: 232).

Però el total de cançons cantades per informants aranesos l'any 1925, que es conserven al fons documental de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya, és de 51. D'aquestes, 35 són catalanes, 5 castellanes i 11 occitanes. Les onze cançons occitanes van ser transcrites per les col·lectores en ortografia catalana, tret de l'ús ocasional que van fer de l'accent circumflex, com s'ha dit. I és així com s'han reproduït en l'annex d'aquest treball, en què s'ha respectat la forma que presenten a l'original, incloses les vacil·lacions ortogràfiques en les grafies i en l'accentuació.[6]

5 C-213, p. 178.

6 S'ha considerat important transcriure les cançons d'aquesta manera, ja que l'anotació ortogràfica del sistema lingüístic català pot permetre una aproximació als trets lingüístics de la

Finalment, algunes de les 51 cançons recollides presenten interferències lingüístiques entre l'occità, el català i el castellà que afecten tant la morfologia i la sintaxi com el lèxic.

4. El corpus de cançons occitanes

Les cançons occitanes localitzades en el fons documental de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya són onze. A continuació, s'inclou la llista d'aquestes cançons amb indicació de les següents dades: títol, data i lloc de recollida, nom del cantaire, edat i lloc de naixement. També s'inclou la informació contextual anotada per Palmira Jaquetti i Maria Carbó. Entre claudàtors, s'indiquen els comentaris derivats del present estudi que s'han considerat necessaris.

(1) «A ra mia güellera»[7] i (2) «Cançù d'es Vidales at Texineret d'era Burdeta»[8], recollides el 25 de juliol de 1925 a la Seu d'Urgell. Cantades per Joan Moga, 23 anys, de Bagergue, seminarista de la Seu d'Urgell. [La segona cançó es va triar per ser inclosa en el volum IV de *Materials de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya* continuador dels tres primers publicats abans de la guerra civil espanyola, però que no es va arribar a publicar. Així ho indica el títol de la carpeta que inclou la notació musical de les cançons seleccionades: «Materials. Vol. IV en preparació. Cançons seleccionades. B-131, XX»].[9]

(3) «Ju que t'estimi», recollida a l'Aran el 29 d'agost de 1925. [Sense cap altra anotació].[10]

(4) «A ra mia güellera», recollida a Salardú el 29 d'agost de 1925. [És una variant de la recollida a la Seu d'Urgell]. Cantada per Amàlia Romeva, 63 anys, filla de Canejan, viu a Salardú. Aquesta cançó és treta de fa uns 80 anys.[11]

(5) «Aqueres muntanyes», recollida a Bagerque el 30 d'agost de 1925. [És una versió de himne de la Vall d'Aran]. Cantada per Pilar Moga, 50 anys, filla de Bagergue on viu. Aquesta cançó la cantaven els francesos del pla de Beret fa més de 40 anys.[12]

(6) «Si bulets sabé fradís», recollida a Gessa el 30 d'agost de 1925. Cantada per Joaquima Moga, 64 anys, de Bagergue, viu a Gessa.[13]

---

llengua oral emprada. A partir d'aquí, i de cara a una eventual publicació d'un cançoner que les reculli, caldria regularitzar els textos i transcriure'ls en ortografia occitana.

7 C-30, nº 182, p. 93-94.

8 B-131, sobre 1, nº 183.

9 B-131, nº 16, p. 183, inclou només la notació musical de la cançó i la següent nota: «Vid. cançó núm. 78 cantada per la tia del que canta aquesta versió». Per la seva part, B-131, nº 78, p. 607 també inclou només la notació musical i la nota: «Vid. cançó núm 16 cantada per un nebot de la cantaire de la present versió». Aquesta cançó, cantada per Joaquima Moga, tieta de Joan Moga, és la número sis de la llista que figura al cos d'aquest article i s'identifica amb l'íncipit «Si bulets sabé fradís».

10 C-32, nº 589, p. 301. D'aquesta cançó només s'ha localitzat la notació musical.

11 C-32, nº 590, p. [302]-303.

12 C-32, nº 598, p. 321-322.

13 B-131, sobre 2, nº 607.

(7) «El pesull et la peusa» (El poll i la puça), recollida a Gessa el 31 d'agost de 1925. Cantada per Joaquima Mola, 50 anys, filla de Bagergue, viu a Gessa.[14]

(8) «Vos te logar, gentila pastorela?» i (9) «Entre Luchon et Morrejau», recollides a Vielha el 31 d'agost de 1925. Cantades per Ramona Lafont Sopena, 40 anys, de Vielha.[15] [La primera cançó es va triar per al volum IV de *Materials* que havia de sortir abans de la guerra civil espanyola, però que no es va arribar a publicar].[16]

(10) «E pinsum e ra useta», recollida a Bossòst el dia 1 de setembre de 1925. Cantada per Rosa Pere Miquel, 66 anys, filla de Bossòst, on viu.[17]

(11) «Quan la vieilla se'n va Acté», recollida a Bossòst el dia 1 de setembre de 1925. Cantada per Jaume Bernadets, 54 anys, fill de Bossòst, viu a Bossòst.[18]

5. Els informants i el seu repertori

Els informants aranesos de la missió de 1925 van ser un total de setze. A continuació s'inclou la llista amb el nom i cognom d'aquests informants precedits per la data i el lloc de recollida de la cançó, cosa que permet veure amb més facilitat l'ordre cronològic i geogràfic que va seguir la missió. També s'inclouen les altres dades contextuals (edat i lloc de naixement dels informants) així com del nombre de cançons occitanes, catalanes i castellanes que van cantar i els seus títols (o els íncipits de les cançons quan aquests no hi són).

- 25.07.1925, la Seu d'Urgell, Joan Moga, 23 anys, de Bagergue, 2 cançons occitanes: «A ra mia güellera» (A la meva pastora)[19] i «Cançù d'es Vidales at Texineret d'era Burdeta».[20]
- 29.08.1925, Aran, 1 cançó occitana: «Ju que t'estimi».[21] [Sense anotació de l'informant ni de cap altra dada].
- 29.08.1925, Salardú, Amàlia Romeva, 63 anys, de Canejan, 1 cançó occitana: «A ra mia güellera».[22]
- 30.08.1925, Bagergue, Àngel Moga, 90 anys, de Bagergue, 1 cançó catalana: «N'hi havien tres ninetes».[23]
- 30.08.1925, Bagergue, Maria Mola, 73 anys, de Bagergue, 1 cançó catalana: «Els estudiants de Pamplona»[24], i 1 cançó castellana: «Turco noio».[25]

14 B-131, sobre amb la indicació «Sobrant», nº 623. El títol que encapçala la partitura és «El pesull e la peusa».

15 B-131, sobre 2, nº 624 i sobre amb la indicació «Sobrant», nº 625.

16 B-131, nº 85.

17 C-32, nº 632, p. 382-386.

18 C-32, nº 629, p. [371]-373. El títol que encapçala la partitura és «Quan la vieilla se'n va en Acté».

19 C-30, nº 182, p. 93-94. El títol que encapçala la partitura és «A ra mia güellera».

20 B-131, sobre 1, nº 183. El títol que encapçala la partitura és «Cançú des Vidales at Texineret d'era Burdeta».

21 C-32, nº 589, p. 301. D'aquesta cançó només s'ha localitzat la notació musical.

22 C-32, nº 590, p. [302]-303.

23 C-32, nº 591, p. 304-305.

24 C-32, nº 592, p. [306]-307. El títol que encapçala la partitura és «A la ciutat de Pamplona».

25 C-32, nº 593, p. [309]-311. El títol que encapçala la partitura és «Turco noio turco noio».

- 30.08.1925, Bagergue, Pilar Moga, 50 anys, de Bagergue, 1 cançó occitana: «Aqueres muntanyes»,[26] i 5 cançons catalanes: «Cantat, cantat, mainatges»,[27] «Trista sort de ma fortuna»,[28] «El coix d'Alins»,[29] «Sant Josep està en cadira»[30] i «Puix que la vida se t'acaba».[31]
- 30.08.1925, Bagergue, Pau Moga, 29 anys, de Bagergue, 1 cançó catalana: «Vosaltres, soldats nous».[32]
- 30.08.1925, Unha, Teresa Riu Moga, 69 anys, de Bagergue, 5 cançons catalanes: «I allà los camps de Tarragona»,[33] «Trista sort de ma fortuna»,[34] «Cançó de Sant Josep»,[35] «A l'hortet del meu pare»[36] i «La dida».[37]
- 30.08.1925, Gessa, Joaquima Moga, 64 anys, de Bagergue, 3 cançons catalanes: «Jo me'n vaig a passejar»,[38] «Eren tres filles d'un rei»,[39] «Josep se'n pren sa escopeta»,[40] i 1 cançó occitana: «Si bulets sabé fradís».[41]
- 31.08.1925, Gessa, Joaquima Moga, 64 anys, de Bagergue, 3 cançons catalanes: «A Déu m'encomanaré»,[42] «Cerca dels portals de Betlem»,[43] «En nom de Déu ne començo»[44] i 3 cançons castellanes: «En Manresa una minyona»,[45] «Esta noche tinc ganado»[46] i «Por los montes de Don Carlos».[47]

26 C-32, nº 598, p. 321-322.
27 C-32, nº 598 [número repetit], p. [323]-325.
28 C-32, nº 594, p. [312]-313.
29 C-32, nº 595, p. [314]-316. El títol que encapçala la partitura és «Casa 'l Coix d'Alins».
30 C-32, nº 596, p. [319]-320. El títol que encapçala la partitura és «Sant Josep està 'n cadira».
31 C-32, nº 59600, p. 326-331.
32 C-32, nº 596, p. [317]-318.
33 C-32, nº 601, p. [332]-334.
34 C-32, nº 602, p. [335]-338.
35 C-32, nº 603, p. 339-342.
36 B-131, sobre 2, nº 604.
37 B-131, sobre 2, nº 605. El títol que encapçala la partitura és «La dida se ha fet foc».
38 B-131, sobre 2, nº 606.
39 B-131, sobre 2, nº 608.
40 B-131, sobre 2, nº 609.
41 B-131, sobre 2, nº 607. El títol que encapçala la partitura és «Si vulets saber fradís».
42 C-32, nº 619, p. [343]-346.
43 C-32, nº 619 [número repetit], p. [347]-348.
44 B-131, sobre 2, nº 610.
45 C-32, nº 618, p. [354]-356.
46 B-131, sobre 2, nº 612.
47 B-131, sobre 2, nº 619.

- 31.08.1925, Gessa, Joaquima Mola, 50 anys,[48] de Bagergue, 1 cançó occitana: «El pesull et la peusa» (El poll i la puça),[49] i 3 cançons catalanes: «I una nit de juriol»,[50] «L'hostal de la Llàntia»[51] i «A la vileta de Lleida».[52]
- 31.08.1925, Gessa, Teresa Moga Aniell, 61 anys, de Gessa, 4 cançons catalanes: «I una cançó vull cantar»,[53] «L'hostal de la Pereta»,[54] «La porcarola»[55] i «Que n'hi havia tres pelegrins».[56]
- 31.08.1925, Vielha, Ramona Lafont Sopena, 40 anys, de Vielha, 2 cançons occitanes: «Vos te logar, gentila pastorela?»[57] i «Entre Luchon et Morrejau».[58]
- 01.09.1925, Bossòst, Inès Benosa, 52 anys, de Bossòst, 2 cançons catalanes: «Matinera Tresa»[59] i «Mon marit n'és malalt».[60]
- 01.09.1925, Bossòst, Jaume Bernadets, 54 anys, de Bossòst, 1 cançó occitana: «Quan la vieilla se'n va Acté».[61]
- 01.09.1925, Bossòst, Rosa Pere Miquel, 66 anys, de Bossòst, 1 cançó occitana: «E pinsum e ra useta»[62] i 6 cançons catalanes: «La presó de Lleida»,[63] «I el dia sinco de Mayo»,[64] «I a l'entrada de Lés»,[65] «I una cançó vol cantar»,[66] «Petita la'n marideren»[67] i «I el romero i la romera».[68]
- 01/09/1925, Bossòst, Rosa Casat, 76 anys, de Bossòst, 1 cançó castellana: «Driana tiene una fuente».[69]
- 01/09/1925, Bossòst, Marta Bernadets, 24 anys, de Bossòst, 1 cançó catalana: «A la batalla del rei».[70]

48 En una de les fitxes, hi consta 60 anys.

49 B-131, sobre amb la indicació «Sobrant», nº 623. El títol que encapçala la partitura és «El pesull e la peusa».

50 C-32, nº 615, p. [349]-350.

51 C-32, nº 616, p. [351]-353. El títol que encapçala la partitura és «A l'hostal de la Llàntia».

52 B-131, sobre 2, nº 614.

53 C-32, nº 619 [número repetit], p. [357]-359.

54 C-32, nº 320, p. 360-361.

55 C-32, nº 621, p. [362]-363. El títol que encapçala la partitura és «Petita la n'han casada».

56 C-32, nº 622, p. [364]-366. El títol que encapçala la partitura és «Si n'hi havi tres pelegrins».

57 B-131, sobre 2, nº 624. El títol que encapçala la partitura és «Vos te logar, gentila pastorela».

58 B-131, sobre amb la indicació «Sobrant», nº 625.

59 C-32, nº 626, p. 367-368.

60 C-32, nº 627, p. 369-370.

61 C-32, nº629, p. [371]-373. El títol que encapçala la partitura és «Quan la vieilla se'n va en Acté».

62 C-32, nº 632, p. 382-386.

63 C-32, nº 630, p. [374]-378. Els cognoms Pere Miquel apareixen escrits en la forma Peremiquel.

64 C-32, nº 631, p. 379-381. El títol que encapçala la partitura és «El dia sinco de maio».

65 C-32, nº 633, p. 387-389.

66 C-32, nº 634, p. 390-391.

67 C-32, nº 635, p. 392-393.

68 C-32, nº 636, p. 494-395.

69 C-32, nº 637, p. 396-400.

70 B-131, sobre 2, nº 628.

6. Palmira Jaquetti i l'interès per la cultura aranesa

Els cinc dies que Palmira Jaquetti va ser a la Vall d'Aran per recollir cançons per a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya van significar una descoberta d'un país, una cultura, una gent i una llengua que la van fascinar. Palmira Jaquetti va ser sensible a la realitat cultural i lingüística de la Vall d'Aran i va mostrar interès a recollir cançons occitanes. En la memòria de la missió, escriu més d'una vegada que no troba cançons cantades en occità. A Bagergue diu: «No trobem cançons araneses, sinó catalanes». De fet, a Bagergue només va recollir una cançó aranesa que li va cantar Pilar Moga, si descomptem les dues que li havia cantat el seminarista Joan Moga a la Seu d'Urgell.

El 30 d'agost, a Gessa, Palmira Jaquetti i Maria Carbó es van allotjar a casa de la «Quina», una dona que descriu com a «alta, prima, esvelta, bellugadissa, com una sargantana [...], raonable, assenyada». La casa i la seva mestressa els van fer tan bona impressió que Jaquetti ho va reflectir a la memòria de la missió amb la següent reflexió al voltant dels aranesos:

> En tots els aranesos trobem aquesta finor de tracte, el costum de ben parlar, una civilitat que procedeix directament de França. És com l'entrada en un altre món, com si les muntanyes del port de la Bonaigua fossin un cercle més eixamplat, llunyà, màgic (Massot 1996: 147).

I, més endavant, escriu:

> «Quina» ens fa el sopar cantant. Talment un ocell en la vesprada amable. [...] No ha estalviat res per fer-nos agradable l'estada (Massot 1996: 147).

El nom «Quina» [diminutiu de Joaquina] fa pensar en la informant Joaquima Moga, de 64 anys, de Bagergue, que el dia 30 d'agost va cantar tres cançons catalanes i una d'occitana, i l'endemà va cantar tres cançons catalanes i tres de castellanes, i de qui Jaquetti diu que «sembla incansable malgrat la seixantena» (Massot 1996: 147). Amb relació a les cançons occitanes, més endavant, Jaquetti torna a lamentar: «No hi ha cançons en aranès, són ben escasses» (Massot 1996: 148).

En una altra casa «amb una sala magnífica, presidida per un enorme morter romànic, lluent com una estrella» (Massot 1996: 148), Palmira Jaquetti té l'esperança de recollir cançons en occità, però la dona que presumiblement en sabia no vol cantar. En la seva memòria, Jaquetti escriu:

> La cantaire ens ha cantat variants de cançons que ja hem repetit molt, però prometia cançons araneses cantades per la seva jove. Ella, però, ha estat de diferent parer que la sogra i ha refusat, dient-nos que no en sabia cap (Massot 1996: 148).

Finalment, Jaquetti valora especialment haver pogut recollir una cançó en occità:

> Però la sort ens ha brindat, a la llinda de la porta, una dona alta que duia molta pressa; la curiositat l'ha deturada vulgues no vulgues i s'ha deixat vèncer; no ens ha pas dolgut; una cançó aranesa és com un vi guardat (Massot 1996: 148).

El dia 1 de setembre, a Bossòst, Jaquetti torna a fer palès el seu interès per les cançons occitanes. Diu: «Una dona cega, vídua, ha cantat i ens ha confirmat en la creença que hi ha poques cançons en aranès. Totes les seves eren en català, va-

riants d'altres que ja coneixem» (Massot 1996: 150). I en acabar la seva estada a la Vall d'Aran es fa aquesta pregunta: «Una completa exploració donarà al Cançoner més cançons araneses?». Els pocs dies que va passar a la Vall d'Aran no li van permetre explorar a fons el cançoner i, per tant, no descartava que s'hi poguessin trobar més cançons en occità.

Palmira Jaquetti va tornar a la Vall d'Aran en la missió voluntària que va fer l'any 1940. Una selecta de cançons d'aquesta missió, de la quan no es conserva la memòria, va ser publicada en el volum xx dels *Materials de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya* (Massot 2010: 265-275) amb el títol «Missió voluntària a Setcases, Manyanet i Anglès i Vall d'Aran. Cançons recollides per Palmira Jaquetti el juliol de 1940 i en altres dates», però entre els materials que es conserven d'aquesta missió no he trobat cançons recollides a la Vall d'Aran.

7. Conclusió

Palmira Jaquetti va destacar com a col·lectora de cançons populars per a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya. En la seva primera missió, duta a terme l'any 1925, va recollir amb Maria Carbó dues cançons occitanes a la Seu d'Urgell. Aquest fet la va fer decidir a incloure la Vall d'Aran en el seu itinerari, cosa que en principi no estava prevista. Després de recórrer molts pobles de l'Alt Urgell, del Pallars i d'Andorra, Jaquetti i Carbó van acabar la missió a la Vall d'Aran. Un total de 16 informants aranesos van cantar 51 cançons, de les quals 35 en català, 5 en castellà i 11 en occità. Els pobles que van recórrer van ser Salardú, Bagergue, Unha, Gessa, Arties, Escunhau, Vielha, Bossòst i Les, però en tres d'aquests pobles, Arties, Escunhau i Les, no van recollir cançons.

La memòria de la missió, escrita per Palmira Jaquetti, proporciona detalls importants sobre la seva sensibilitat per la cultura aranesa. En aquesta memòria, Jaquetti va expressar en més d'una ocasió el seu interès per recollir cançons en occità. Sempre que en va tenir l'ocasió les va recollir i les va transcriure utilitzant l'ortografia que coneixia, la catalana, i ho va fer de forma minuciosa i completa, amb el text, la notació musical i les dades contextuals corresponents.

8. Referències bibliogràfiques

BERRIO, Albert (2020): «Cançó popular a l'Escala el 1929. La recerca de Palmira Jaquetti (2)». *Fulls d'Història Local* núm. 104 (octubre). L'Escala. Transcripció de les cançons a càrrec de Ramon Manent i Folch.

CARRERA, Aitor (2021): «Catalanismes i dialectalismes lexicals de Naut Aran en Palmira Jaquetti. Elements de vocabulari sobre la pretesa natura acatalanada de l'alt aranès». *Zeitschrift für Katalanistik* núm. 34: 249–294.

CLOTET, Maria Àngels (2021): *Les cosines Isant. La iaia Maria Codina Isant i Palmira Jaquetti Isant*. Solsona: Gràfiques Muval.

JAQUETTI, Palmira (2021*a*): *Em lliga la beutat de cada flor. Poesia escollida de Palmira Jaquetti i Isant*. Edició a cura de Carme ORIOL. Tarragona: Publicacions URV.

— (2021*b*) [1938]: *L'estel dins la llar*. Barcelona: Generalitat de Catalunya-Departament de Cultura.

Llum a l'ànima. Palmira Jaquetti i Isant (1895-1963). Barcelona: Generalitat de Catalunya-Departament de Cultura [en premsa].

MASSOT, Josep (1996): *Materials de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, vol VI. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

— (2010): *Materials de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya*, vol XX. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

— (2019): «Noves aportacions a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya». *A la ciutat dels llibres*. Tercera Sèrie. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 61-74.

— (2020): «Cartes de Palmira Jaquetti a Rafael Patxot i Jubert (1938-1939)». *Estudis de Literatura Oral Popular* núm. 9: 95-123. DOI: <https://doi.org/10.17345/elop202095-123>.

ORIOL, Carme; Sílvia VEÀ (eds.) (2021): *Palmira Jaquetti*. Quaderns de la Càtedra Josep Anton Baixeras 7. Tarragona: Publicacions URV.

REBÉS, Salvador (ed.) (2020-2021): «Parlem de... Palmira Jaquetti i Isant (1895-1963)». *Caramella* núm. 43 (octubre-març): 3-37.

Annex 1. Transcripció de les cançons en occità[71]

(1) «A ra mia güellera» (A la meva pastora)[72]
A ra mia güellera
ûa cançù buy cantà
è nu hèm sigues ingrata
è dime ò si ò nù
ûn pûnet[73] bulia jù
è nù, è nù è nù.

Oh! que charmanta n'eres
quan n'hauies ûn nôc[74]
è jú te cuntemplaua
d'arrere d'ûn arroc
ûn pûnet bulia jù
è nù, è nù è nù.

Laguens[75] de mun cor senti
ûn dulù forsa inquiet
atau[76] cum se cremessen
es rames de ûn fort huec[77]
ûn pûnet bulia jù
è nù, è nù è nù.

(La Seu d'Urgell, 25 de juliol de 1925. Cantada per Joan Moga, 23 anys, nascut a Bagergue)

(2) «Cançù d'es Vidales at Texineret d'era Burdeta»
Se bulets[78] sabè fradís
lu que anguant m'us[79] succeís
que en tút aquest Terçun[80]

71 Es reprodueix exactament la forma en què van ser escrites les cançons. Es pot observar que es va utilitzar l'ortografia catalana, tot i que, ocasionalment, es va fer servir l'accent circumflex. En tot moment s'han conservat les vacil·lacions en les grafies i en l'accentuació que presenta el text original. A partir d'aquí, caldria regularitzar, en ortografia occitana, els textos de les cançons per fer-ne una acurada difusió i potenciar-ne l'ús. De cara a l'eventual publicació d'un cançoner, caldria revisar la notació musical de les cançons inclosa a l'annex 2 i regularitzar també el text que acompanya aquesta notació musical en el pentagrama.

72 Nota de les col·lectores: A la meva pastora.

73 Nota de les col·lectores: bes.

74 Nota de les col·lectores: jove.

75 Nota de les col·lectores: a dins.

76 Nota de les col·lectores: així.

77 Nota de les col·lectores: foc.

78 Nota de les col·lectores: volets.

79 Nota de les col·lectores: mos.

80 Nota de les col·lectores: districtes.

nu s'es degue[81] arrenc[82] de bunc[83]
Erul, la-là
e ra causa se saberà
erul, la-là
e Curnar quan turnarà[84]
erul, la-là.

E na plaça de ra Laca
ja s'en jogue a ra sabata
a ûn praue[85] Texinè
l'at joguen dauan darrè[86]
e rul la la
e ra causa se saberà
e rul la la
e Curnar quan turnarà
e rul, la la.

(La Seu d'Urgell, 25 de juliol de 1925. Cantada per Joan Moga, 23 anys, nascut a Bagergue)

(3) «Ju que t'estimi»[87]
Ju que t'estimi
e nu bä di
ni meu amor creix
de dia en dia
a a a
ju que t'estimi
e nu bä di
ni seré dit
es quan tu seràs mia
a a a a a a a
Ta qui vos aqueres flus
que t'has amagat
en sin re les volgueres ta jú
en seria ben content
(29 d'agost de 1925)

(4) «A ra mia güellera»
A ra mia güellera
era cançu vull cantà

81 Nota de les col·lectores: es fa.
82 Nota de les col·lectores: res.
83 Nota de les col·lectores: bo.
84 Nota de les col·lectores: tornarà.
85 Nota de les col·lectores: pobre.
86 Nota de les col·lectores: davant, darrera.
87 La cançó no du títol. S'identifica per l'íncipit.

en ta que sapies penes[88]
que 'm voleu acabar[89]
E nù siguis ingrata
è dime si ò nù,
ûn pûnet bulia jù[90]
è, nù, è, nù, è nù.[91]

(Salardú, 29 d'agost de 1925. Cantada per Amàlia Romeva, 63 anys, nascuda a Canejan).

(5) «Aqueres muntanyes»
Aqueres muntanyes,
que tan hautes sun
m'empachent de vei
'ls meus amurs aun sun.
Aqueres muntanyes,
ja s'abaixaran
e mes amourettes
se aprouparant.
Aqueres muntanyes,
ja s'abaixaran,
e viera un dia
que s'aprouperan.
Si canti que canti,
canti pas per jú,
canti per ma aimia
qu' és après de jú.

(Bagergue, 30 d'agost de 1925. Cantada per Pilar Moga, 50 anys, nascuda a Bagergue).

(6) «Si bulets sabé fradís»
Si bulets sabé fradís
lu que enguant m'us succeís,
que en tút aquest terçun[92]
nu s'es degue[93] arrenc[94] de bunc.[95]

E rul, la, la,
e ra causa se saberà
e rul, la, la,

88 Nota de les col·lectores: perquè sàpigues les penes.
89 Nota de les col·lectores: que em voleu acabar.
90 Nota de les col·lectores: un beset volia jo.
91 Nota de les col·lectores: i no i no i no.
92 Nota de les col·lectores: districte.
93 Nota de les col·lectores: fa.
94 Nota de les col·lectores: res.
95 Nota de les col·lectores: bo.

e Curnar, quan turnarà
e rul, la, la.

E na camí de ra Laca[96]
ja se'n jogue a ra sabata
a ûn praue[97] Texiné
l'at[98] joguen[99] dauan[100] darrè[101].

A ûn home de ra Bordeta[102]
li han vist bourra una jaqueta,
celestial de paradís,
d'en tant en tant s'adormís.

E paquet li han apriat
a l'estranger l'han enviat
dues houres antes de dia,
sigue qu'era despedida

Te se passaie u chagrin
tres uchans de vin
e t'acompanyo at sentiment
u a lliura d'aguardent.

Es ennes[103] des texiners[104]
que n'en de vounir[105] papers,
que les haguen firmat
e per dret e per revès

E, nul, la, la.
e, ra, causa se saberà,
e, nul, la, la,
e Curnar, quan turnarà
e rul, la, la.

(Gessa, 30 d'agost de 1925. Cantada per Joaquima Moga, 64 anys, nascuda a Bagergue).

96 Nota de les col·lectores: N. propi.
97 Nota de les col·lectores: pobre.
98 Nota de les col·lectores: se'l.
99 Nota de les col·lectores: juguen.
100 Nota de les col·lectores: davant.
101 Nota de les col·lectores: i darrera.
102 Nota de les col·lectores: N. propi.
103 Nota de les col·lectores: dones.
104 Nota de les col·lectores: teixidors.
105 Nota de les col·lectores: fan.

(7) «El pesull et la peusa» (El poll i la puça)[106]
El pesull et la peusa,
el pesull et la peusa,
se'n volien maridar,
l'entorerireta,
se'n volien maridar,
l'entorerirà.

El poll et la peusa,
el poll et la peusa,
se marideren a l'altre jorn
l'entorerireta,
se marideren a l'altre jorn
l'entorerirà.

No en resta minjar,
no en resta minjar
quo si farem?[107]
l'entorerireta,
quo si farem
l'entorerirà.

Ja veuim venir lo ca,
ja veuim venir lo ca
darrera la cueta porta un bel pa
l'entorerireta,
darrera la cueta porta un bel pa
l'entorerirà.

Ara de pa ja n'havem,
ara de pa ja n'havem
et de car quo si farem
l'entorerireta,
et de car quo si farem
l'entorerirà.

Ja 'n veuim venir lo gat,
ja 'n veuim venir lo gat
amb sa brocha[108] al costat
l'entorerireta,
amb sa brocha al costat
l'entorerirà.

106 Nota de les col·lectores: El poll i la puça.
107 Nota de les col·lectores: Com ho farem?
108 Nota de les col·lectores: l'ast.

Ara de car ja n'havem,
ara de car ja n'havem,
et de vi quo si farem
l'entorerireta,
et de vi quo si farem
l'entorerirà.

Ja en veuim venir lo grill,
ja en veuim venir lo grill
darrè de la cueta porta un bel barril
l'entorerireta,
darrè de la cueta porta un bel barril
l'entorerirà.

Ara de vi ja n'havem,
ara de vi ja n'havem
et de beire[109] quo si farem
l'entorerireta,
et de beire quo si farem
l'entorerirà.

Lo grapau surt del barat,
lo grapau surt del barat,
tan son beire refrescat,
l'entorerireta,
ta'n son beire refrescat,
l'entorerirà.

Ara de beire ja n'havem,
ara de beire ja n'havem
et de viulù[110] quo si farem
l'entorerireta,
et de viulù quo si farem,
l'entorerirà.

Et lo rat surt del paller,
et lo rat surt del paller
amb son viulù al darré
l'entorerireta,
amb son viulù al darré
l'entorerirà.

109 Nota de les col·lectores: got.

110 Nota de les col·lectores: violí.

Lo pesull salt del petaç,[111]
lo pesull salt del petaç
i en gafe la peusa pel braç
l'entorerireta,
i en gafe la peusa pel braç
l'entorerirà.

(Gessa, 31 d'agost de 1925. Cantada per Joaquima Mola, 50 anys, nascuda a Bagergue)

(8) «Vos te logar, gentila pastorela?»
—Vos te logar, gentila pastorela?
—Vos te logar, per guardar lo bestiar?
—Oh! Oui, messiú, jo logarei,
vostre bestiar jo guardarei.
—Oh! Oui, messiú, jo logarei,
vostre bestiar jo guardarei.

—Quan vos guanyar, gentila pastorela?
—Quan vos guanyar, per guardar lo bestiar?
—Un par d'esclops, un davantau,
e cent escuts mossiú me n'escau.
—Un par d'esclops, un davantau,
e cent escuts mossiú me n'escau.

—Vos a res mès, gentila pastorela?
—Vos a res mès per guardar lo bestiar?
—Un pastorel, que sigui fidel
per a guardar lo bestiar.
—Un pastorel, que sigui fidel
per a guardar lo bestiar.

—Me'n vos a jú, gentila pastorela?
—Me'n vos a jú, per guardar lo bestiar?
—Oh! na mi messiú, qu' ets trop amoròs,
que ets un merdòs, que me'n foti de vòs.
—Oh! na mi messiú, qu' ets trop amoròs,
que ets un merdòs, que me'n foti de vòs.

(Vielha, 31 d'agost de 1925. Cantada per Ramona Lafont Sopena, 40 anys, nascuda a Vielha).

(9) «Entre Luchon et Morrejau»
Entre Luchon et Morrejau,
entre Luchon et Morrejau,
que n'hi ha un vilatge de Xau,[112]

111 Nota de les col·lectores: jaç.

112 D'acord amb la informació facilitada per l'investigador Aitor Carrera, podria tractar-se del poble comengès que avui s'anomena oficialment Chaum.

que n'hi ha un vilatge de Xau,
e un braquet[113] de uaig[114] comme un pau[115]
futut comme un cucai[116]
per mascars de Xau.

Es pots[117] de l'ama de coutet[118]
es pots de l'ama de coutet,
es ulls virats com us trauets[119]
es ulls virats com us trauets,
figura[120] mirgallada de mau,
e ra color jaune chade
pers mascars de Xau.

A Sembiat li'n apereu vin,[121]
a Sembiat li'n apereu vin,
si nada amb gran pecotin,[122]
si nada amb gran pecotin,
herba basada d'un sau,[123]
et palla trabucada
pers mascars de Xau.

(Vielha, 31 d'agost de 1925. Cantada per Ramona Lafont Sopena, 40 anys, nascuda a Vielha).

(10) «E pinsun e ra useta»
E pinsun e ra useta,
e pinsun e ra useta,
que se'n volen maridar
l'antiraroreta,
que se'n volen maridar,
l'entirarorà.

Et dia des nocetes,
et dia des nocetes,
que no n'han paut a sopar
l'antiraroreta,

113 Nota de les col·lectores: renom que donen els francesos als de la vall d'Aran.

114 Nota de les col·lectores: sota.

115 Nota de les col·lectores: pal.

116 Nota de les col·lectores: ocell.

117 Nota de les col·lectores: llavis.

118 Nota de les col·lectores: ganivet.

119 Nota de les col·lectores: de través.

120 Nota de les col·lectores: cara plena de mal.

121 Nota de les col·lectores: A Sembiat li aprieu vi.

122 Nota de les col·lectores: posat amb un gran pecotí.

123 Nota de les col·lectores: herba barrejada de sal.

que no n'han paut a sopar
l'entirarorà.

Ja n'hi és mussiú lo gat,
ja n'hi és mussiú lo gat,
da m'un pan cada costat,
l'antiraroreta,
da m'un pan cada costat,
l'entirarorà.

E de pan bé n'hauem prou,
e de pan bé n'hauem prou,
e de carn no n'hauem nú,
l'antiraroreta,
e de carn no n'hauem nú,
l'entirarorà.

Ja n'hi és mussiú l'esquirol,
ja n'hi és mussiú l'esquirol,
sur la cua porta un bou,
l'antiraroreta,
sur la cua porta un bou,
l'entirarorà.

E de carn bé n'hauem prou,
e de carn bé n'hauem prou,
e de vi nu n'hauem nú
l'antiraroreta,
e de vi nu n'hauem nú
l'entirarorà.

Ja n'hi és mussiú l'esparver,
ja n'hi és mussiú l'esparver,
d'am un car,[124] de vinc at darré
l'antiraroreta,
d'am un car, de vinc at darré
l'entirarorà.

E de vi bé n'hauem prû,
e de vi bé n'hauem prû,
sonadús nú n'hauem nú
l'antiraroreta,
sonadús nú n'hauem nú
l'entirarorà.

124 Nota de les col·lectores: carro.

Ja'n ve mussiú lo gat,
ja'n ve mussiú lo gat,
dans e violun en costat
l'antiraroreta,
dans e violun en costat,
l'entirarorà.

Sonadús bé n'hauem prû,
sonadús bé n'hauem prû,
dansadors nú n'hauem nú
l'antiraroreta,
dansadors nú n'hauem nú
l'entirarorà.

Ja'n gès le pul de pedàs
ja'n gès le pul de pedàs
e garre e ra pù de pep braç
l'antiraroreta,
e garre e ra pù de pep braç
l'entirarorà.

E de tan que n'han dansat,
e de tan que n'han dansat,
et sulé se n'ha funsat,
l'antiraroreta,
et sulé se n'ha funsat,
l'entirarorà.

Despùs det sulé fonsat,
despùs det sulé fonsat,
en tat llet[125] se n'han anat
l'antiraroreta,
en tat llet se n'han anat
l'entirarorà.

De tan que n'han ullejat,[126]
de tan que n'han ullejat,
et le llet se n'ha espatllat,
l'antiraroreta,
et le llet se n'ha espatllat,
l'entirarorà.

(Bossòst, 1 de setembre de 1925. Cantada per Rosa Pere Miquel, 66 anys, nascuda a Bossòst).

125 Nota de les col·lectores: cap al llit.

126 Nota de les col·lectores: soroll.

(11) «Quan la vieilla se'n va Acté»
Quan la vieilla se'n va Acté
que tra, la, la, la, la, la, ra, là,
hi va per se maridar,
hi va per se maridar.

En rencuntre ún jun' home
que tra, la, la, la, la, la, ra, là,
e le dí se te vos maridar,
e le dí se te vos maridar.

—Qué n'hai de fair de tu vieillasse
que tra, la, la, la, la, la, ra, là,
as pas res per me donar
as pas res per me donar.

—Hei cent escuts de ma bosseta
que tra, la, la, la, la, la, ra, là,
altres tants de mon hostal,
altres tants de mon hostal.

Lo dimenge se'n va la veire,
que tra, la, la, la, la, la, ra, là,
lo dilluns la va esposar
lo dilluns la va esposar.

Lo dimarts tomba malalta
que tra, la, la, la, la, la, ra, là,
lo dimecres la va enterrar
lo dimecres la va enterrar.

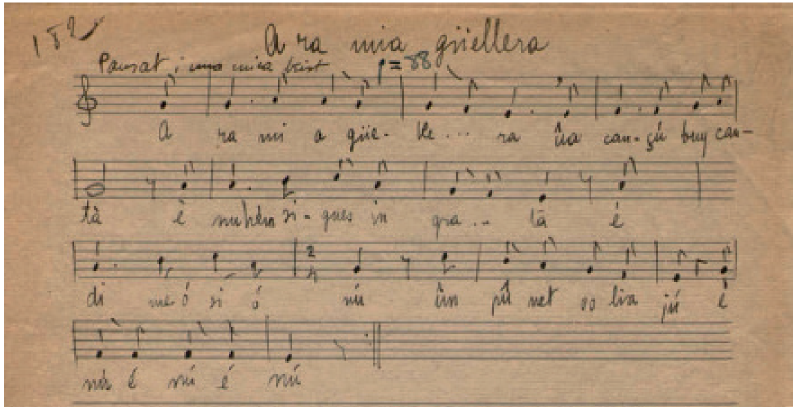
Tout marxant al cementiri,
que tra, la, la, la, la, la, ra, là,
n'en fazio sinó plorar
n'en fazio sinó plorar.

En revenguent del cementeri
que tra, la, la, la, la, la, ra, là,
no'n fazio pas que cantar
no'n fazio pas que cantar.

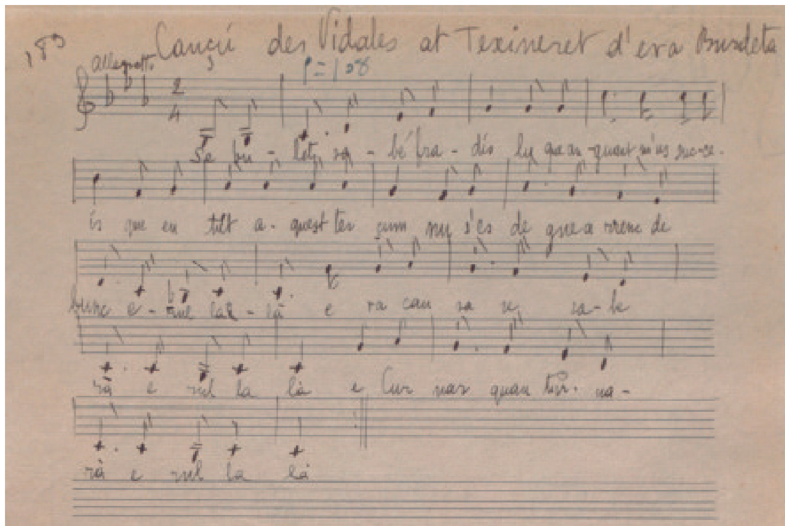
Amb l'argent de la vieillasse
que tra, la, la, la, la, la, ra, là,
n'hauré une de quinz' ans
n'hauré une de quinz' ans.

(Bossòst, 1 de setembre de 1925. Cantada per Jaume Bernadets, 54 anys, nascut a Bossòst)

Annex 2. Notació musical de les cançons en occità



«A ra mia güellera» (A la meva pastora)



«Cançù d'es Vidales at Texineret d'era Burdeta»

«Ju que t'estimi»

«A ra mia güellera» (A la meva pastora)

«Aqueres muntanyes»

«Si bulets sabé fradís»

«El pesull et la peusa» (El poll i la puça)

«Vos te logar, gentila pastorela?»

«Entre Luchon et Morrejau»

«E pinsun e ra useta»

«Quan la vieilla se'n va Acté»

Apunts folklòrics esporàdics fets per Palmira Jaquetti a partir de 1937

Salvador Rebés Molina
Grup d'Estudis Etnopoètics
salvador.rebes@gmail.com

Resum

A conseqüència d'una crisi personal esdevinguda entre 1934 i 1939, la vida de Palmira Jaquetti va prendre una nova virada que la va impulsar a compondre cançons i poesia. Després d'haver deixat la recol·lecció sistemàtica de cançons populars l'any 1945, Jaquetti va conservar l'interès per la cultura tradicional, sobretot per les cançons infantils. A partir de 1937 continuarà aplegant materials folklòrics, tot i que de manera esporàdica i empesa per altres interessos, els uns com a font d'inspiració artística i els altres per motius d'estudi o per mera curiositat.

Les fonts primàries d'aquest article són els quaderns manuscrits i altres documents dipositats a l'arxiu privat de Palmira Jaquetti i Isant, que és propietat de la seva afillada i hereva Guillermina Jeggle i Soler i que es troba a hores d'ara a Sant Andreu de Llavaneres (Maresme).

Paraules clau

Palmira Jaquetti i Isant; Francesc Pujol i Pons; Carles Riba i Bracons; Obra del Cançoner Popular de Catalunya; cançons populars; cançons d'infants; endevinalles

Occasional folkloric notes taken by Palmira Jaquetti after 1937

Abstract

As a result of a personal crisis between 1934 and 1939, Palmira Jaquetti's life took a new turn that led her to compose songs and poetry. After abandoning the systematic collection of folk songs in 1945, Jaquetti maintained her interest in traditional culture, especially in children's songs. From 1937 onwards she continued to collect folkloric materials, albeit sporadically and motivated by other interests as she searched for artistic inspiration or simply gave free rein to her curiosity.

The primary sources for this article are the manuscript notebooks and other documents kept in the private archive of Palmira Jaquetti i Isant, which is owned by her adopted daughter and heiress Guillermina Jeggle i Soler and which is currently located in Sant Andreu de Llavaneres (Maresme).

Keywords

Palmira Jaquetti i Isant; Francesc Pujol i Pons; Carles Riba i Bracons; Obra del Cançoner Popular de Catalunya; folk songs; nursery rhymes; riddleses

Rebut: 23/06/2021 | Acceptat: 28/07/2021

1. Orígens de «la dona que canta». La virada de 1937

En qualsevol biografia és possible de trobar punts d'inflexió, moments i esdeveniment crucials, que decanten l'existència en un sentit o en un altre. A vegades demanen un examen subtil, esclaridor, però d'altres es deixen percebre amb facilitat perquè arriben com un terrabastall, que ho capgira tot de dalt a baix. És el cas de Palmira Jaquetti.

Recordem que el 6 d'octubre de 1934 se li va manifestar una poliartritis articular que la va tenir allitada fins al 16 de juny de 1937, la major part del temps a l'Hospital de la Santa Creu i Sant Pau[1] i atesa pel director del servei de Cirurgia Ortopèdica, doctor Josep M. Vilardell. Així ho notificava ella, per carta, a Lluís Nicolau d'Olwer el 14 de juliol de 1936, tres dies abans de l'aixecament militar a Melilla, prefaci de la Guerra Civil Espanyola:

> Ja fa prop de dos anys —6 octubre!— que sóc presonera del llit. Atac de reuma articular, del qual vaig passar període de febre a casa. Ací [*a l'Hospital de Sant Pau]* varen portar-m'hi per ortopèdia [de] cames després d'una inútil estada en una clínica. D'ací passaré encara a Solàrium, on el Dr. J. M.ª Vilardell continuarà operant-me. Fa 13 dies que estic operada genoll, artroplàstia. El Dr. Vilardell n'està content. Enyoro el món amb les pedres i arbres. Ací, la finestra em brinda ocells i flors! He enfondit molt al meu món interior. Tinc molts llibres i escric el que em vessa (Massot 2021*b*: 90-91).

Per fer més passador l'internament, a més de freqüentar la companyia dels llibres, Jaquetti va reprendre la pràctica de l'escriptura creativa, que tenia abandonada després d'haver-se casat amb el jove belga Henri Daoust (Enric d'Aoust),[2] amb la sola excepció del lirisme afegit a les memòries de les missions de recerca fetes entre 1925 i 1934 per a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (OCPC). D'aquesta desclosa poètica és el plec inèdit *Poesies primavera i estiu 1936 / corregides i refoses. / A punt de posar a màquina (Hereus de Palmira Jaquetti i Isant [HdPJI], C2/3: 3).*[3] Escrites gairebé totes en quartilles blanques o en fulls extrets d'un quadernet de format 21,5 × 15,5 cm, el poema «Camí» presenta la peculiaritat de trobar-se al dors d'una fitxa d'infermeria (controls de temperatura i medicació). El seu to eteri, melangiós, ens revela l'estat anímic de l'autora per aquelles dates, juny de 1936:

> En la tarda blanca i plena,
> mentre la llum, fil a fil,
> desteixeix la meva pena,
> vull com estrella quedar,
> deturada, imprecisa...[4]

1 Anomenat mentre va durar la guerra «Hospital General de Catalunya».

2 Celebrat a l'Abadia de Montserrat el 27 de juny de 1927. Sobre l'experiència conjugal de Jaquetti, vegeu Rebés (en premsa: capítol «Enric D'Aoust. Amor, dolor i alliberament»).

3 Gràcies a l'amabilitat de Guillermina Jeggle i Soler, afillada i hereva de Palmira Jaquetti, he pogut consultar, ordenar i inventariar el fons privat dels Hereus de Palmira Jaquetti i Isant (HdPJI), que es conserva, a hores d'ara, en un domicili de Sant Andreu de Llavaneres (Rebés 2021*c).* El Centre de Documentació de la Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya té el propòsit d'escanejar el fons HdPJ a fi d'incorporar-la a un futur Arxiu Palmira Jaquetti.

4 Vegeu publicats altres poemes de 1936 a l'antologia de Carme Oriol (2021: 139-160).

Malgrat tot, el cop més acerb no vingué de les operacions ni dels mesos d'allitament, sinó del procés de divorci que li exigia el seu marit i que va culminar amb la sentència judicial del 24 d'abril de 1937.[5] I, a sobre, havia d'afrontar el dolor de no haver estat mare, visible al títol de les primeres cançons infantils, iniciades el 25 de març de 1937: *Cançons d'infants / Quadern n.º 1 / Correspon a l'últim període de / la meva vida a l'Hospital. Con- / sumació de la meva tragèdia amorosa, / cants pels fills de tothom / dedicats als fills que ja no tindré mai,* amb la declaració adjunta: «Nova virada. Quadern dedicat als infants» (HdPJI, C4/1: 1). Nova virada. Retinguem això perquè és l'expressió més significativa del canvi de rumb que havia de prendre la seva vida.[6] Ho reiterava anys més tard, en una mena d'article mecanoscrit que porta el lema de capçalera «Si n'era una dona que canta... (Els versos famosos de López-Picó)»:[7]

> Vaig començar, i escric, dins un clima de tragèdia personal,[8] en els turments més insuportables de l'esperit. [...]. Aquests turments, que ara sotmeto i que són a la base de la meva modesta creació, m'eren un martiri horrible [...]. Vaig començar a alliberar-me, a intentar-ho, a volguer salvar-me d'un martiri moral que se me n'hauria endut la raó i vaig pastar la terra, aquest fang del sofriment, i vaig començar a expréme'n flors de joia. Jo que hauria volgut ésser mare de molts de fills, vaig començar a avesar-me a la idea que tots ho podrien ésser, de meus, i vaig començar de cantar-los. (HdPJI, C3/1: 3).

Així doncs, el resultat d'aquella prova de foc va ser una Jaquetti trasmudada, definitivament refeta per un afany continuat de creació en música i poesia. Assistim a la gènesi de la dona que canta: «Tota la meva obra, tot el meu viure junt, l'aspiració total de l'ànima són només el camí de recerca de l'infinit i, si se'm permet l'agosarada expressió, tot cristal·litza en el meu cant» (*Muntanya, pau, amor, joia... 1959*. Biblioteca de Catalunya, M 6920/8).

5 Feia mesos que estaven distanciats, i no pas per raó del tractament hospitalari. Sabem que Jaquetti cercava un lloc per viure, amb la seva mare, des del començament de 1936: «la meva esposa m'encarrega que li escrigui qu'ahir visità la senyora Abadal, la qual li digué qu'ara no té cap habitació disponible, pero qu'a primers d'Abril ne tindrà una [...]. Sense que sapiguém com s'hi menja, sí que podem dir qu'es una pensió selecta y seria. [...] Molt compadit de les seves malhaurances, que espero serán acabades, la saluda atent. Alfons Par» (HdPJI, B2/Par). Trobaran finalment un piset a l'avinguda de Sabino Arana, 1, 4t 2a (ara Pi i Margall), al juny de 1936. Alfons Par i Tusquets va morir a l'agost, afusellat per milicians a la carretera de la Rabassada.

6 Cal comptar-hi també la mort de Maria Isant, el 7 d'abril de 1939: «Cant d'enyor / de la mare. / Entro en possessió / definitiva de la meva solitud» (HdPJI, C4/1: 5). Sobre la unió entre mare i filla, vegeu Rebés (2021*a*) i Clotet (2021).

7 L'esmenta de memòria; en realitat, fa «Si n'és una dona qui canta en la nit». Ja l'havia citat, amb més rigor, a la memòria de la missió de 1925: «Si n'és una dona que canta en la nit» (Massot 1996: 141). L'amistat amb López-Picó l'acredita aquesta felicitació en vers rebuda el 6 de gener de 1944: «Rimo Palmira amb guspira / i la joia de Nadal / acorda en flames de lira / el bon auguri amb el qual /cullo palmes a la fira / de Reis que us en fan senyal» (HdPJI, B2/López-Picó, 2). La rima *Palmira / guspira* és un retrat instantani, d'un encert remarcable.

8 Trobo escaient l'adjectiu «personal», ratllat al ms.

2. De la recerca de cançons als apunts esporàdics d'un folklore divers

La qüestió és si la «nova virada» havia d'incloure o no la recerca folklòrica. Com bé assenyala Josep Massot i Muntaner, al principi «no va oblidar la seva dèria per les cançons populars, que va recollir, d'una manera més aviat simbòlica, no solament a Tona [juliol de 1937], sinó ja abans, a l'Hospital de Sant Pau, mentre estava allitada» (Massot 2021*a:* 47). Acabada la guerra, però, una tercera provatura, el 1940, la va convèncer que no podia continuar en solitari la tasca que havia dut a terme per a l'extinta OCPC. «Contrastant amb les missions anteriors de Jaquetti, les tres "voluntàries" són esborranys mal ordenats, amb unes notes mínimes» (Massot 2021c: 376). Amb l'aplec de 1945, fet a instàncies de l'Instituto Español de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Barcelona (CSIC), posarà punt final a aquest tipus de treballs de camp (Ros-Fábregas 2020).[9] No és tan sols que s'avingués poc o gens amb l'orientació del CSIC, d'abast nacional espanyol, sinó que el nexe que hi tenia, circumstancial i feble, basat potser en l'esperança d'una retribució complementària, tan necessària en plena postguerra, es va truncar del tot per la mort de l'estimat mestre Francesc Pujol i Pons,[10] a qui devia segurament aquell encàrrec postrem.

El cas és que, tot i haver-se retirat de l'arreplega de cançons, Jaquetti es mantindrà oberta a la veu del poble, per bé que de manera diferent, ara molt més irregular i per motivacions noves, externes al simple esperit de recerca: com a font d'inspiració artística, com a matèria d'estudi i, de vegades, per mera curiositat. Estem parlant d'un material diversificat (cançons, cantarelles, endevinalles, reclams de carrer), i és important d'assenyalar que són testimonis aleatoris, sovint anònims, rebuts a l'atzar, i que no hi ha tampoc cap pauta temporal que els ordeni. Te'ls trobes escampats aquí i allà, als seus quaderns de cançons i als quaderns de notes poètiques,[11] però també en fulls esparsos i, fins i tot, a la correspondència. Vegem-ho tot seguit, estructurat en dues parts enumeratives, segons que continguin o no folklore infantil.

3. Preferència pel folklore dels infants

Els primers materials d'aquestes característiques són les cançons d'una tal Maria Teresa, filla de Torà, sense edat ni cognoms, anotades durant la primavera de 1937 al primer quadern de cançons de Palmira Jaquetti, fet als darrers mesos de l'hospital (HdPJI, C4/1: 1). Hi ha una altra cantaire de Torà a la missió voluntària *Cançons recollides per Palmira Jaquetti a l'Hospital de Sant Pau (*OCPC, C-290 a C-292). S'anomena Maria Espinagosa, de 43 anys: «Aprengué les cançons de la germana [...]. És serventa de l'Hospital de S. Pau, on jau malalta i m'acompanya en el captiveri semblant, en una cambra de distingides, Sala Sta. Rosa, a 12 de març, 1936»

9 Per exemple, durant els sojorns a la Vall d'Aran (1940-1963) omplirà una munió de fitxes relatives a la llengua i a la toponímia del país, sovint d'informació oral, però no es dedicarà a les cançons, com havia fet el 1925.

10 Mort sobtada, el 24 de desembre de 1945. Pujol col·laborava aleshores amb el CSIC, a més de ser un puntal de l'Orfeó Català i l'home de confiança de Rafael Patxot i Jubert, fundador i mecenes de l'OCPC. Palmira Jaquetti sotmetia a l'opinió de Pujol les seves cançons inèdites, com demostra alguna correcció del mestre.

11 El fons de Palmira Jaquetti conté una vintena de quaderns de cançons, entre originals i còpies, i uns seixanta més dedicats a la creació poètica, en prosa i, sobretot, en vers.

(OCPC, C-292). Qui sap si estarien relacionades o no? Fos qui fos la Maria Teresa del quadern, el que compta, en realitat, és que les seves cançons, recollides al marge de la missió voluntària per a l'OCPC, hi són per motius pràctics, per servir-se'n, en qualitat de model literari i musical.

Comencen per la lletra adjunta a la cançó núm. I-94 de Jaquetti:

—Sota sota cambra,
2 cambra de seda.
—De quina seda,
4 groga o vermella?
—A quant va l'unça?
6 —A tres truquets.
—Aquesta me l'emporto
8 per anar a barquets.—
Dalt del palau
10 hi ha una senyora
que pren xocolata
12 i se la posa a la butxaca.
Ous del dia,
14 Ave Maria,
filla del rei,
16 aquesta me l'emporto
per a collir clavells.[12]

La segona és al costat de la núm. I-95:

Jo en sé una cançó
2 de fil i cotó,
campanes de plata,
4 capell de senyor.
Senyor Manuel (~ coronel)
6 casem-nos tos dos,
farem botifarres
8 del ventre més gros.
Senyor comandant,
10 [casem-nos tos dos,
farem botifarres]
12 del cap del gegant.

La tercera, inspiradora de la composició de Jaquetti núm. I-97, és una versió excel·lent d'*El poll i la puça:*

El poll i la puça
2 es volien casar
i no tenien
4 pa per a menjar.
En surt la formiga
6 del seu gran graner:
—Avanceu les bodes,
8 jo pa vos duré.
—Ora pan tenemos,
10 ora curaremos,
q[ue] por vino ya pelearemos.—
12 Ja en surt el mosquit
del seu gran celler:
14 —Avanceu les bodes,
jo vi vos duré.
16 —Ora vi tenemos,
ora curaremos (~ aturaremos)
18 q[ue] por carne ya pelearemos.—
Ja en surt el llop,
20 q[ue] n'és carnisser.
—Avanceu les bodes,
22 jo carn vos duré
—Ora carn tenemos,
24 ora curaremos,
q[ue] por músics ya pelearemos.—
26 Ja en surt el grill
del seu gran griller.
28 —Avanceu les bodes,
ja ja tocaré.
30 —Ora música t[enemos],
ora aturaremos

12 Regularitzo l'ortografia i la puntuació dels textos folklòrics.

32 q[ue] por bailadora ya pelear[e-
mos].—
Ja en surt la rata
34 del seu gran rater:
—Si tanqueu el gat,
36 jo ja ballaré.
—Ora b[all tenemos]
38 y por cura ya pelearemos.—
Ja en surt l'escarbat,
40 q[ue] n'és piloter:
—Avanceu les b[ode]s,
42 q[ue] jo ja us casaré.[13]

I després de la núm. I-97 ve la lletra de *Tres passos he fet en terra:*

De genolls postrats en terra,
2 no sé si el rei dirà re.
—De tres filles que usted tiene,
4 si me quiere dar la una?
—Ni la una ni la otra,
6 no les [sic] tengo para dar
porque el pan que yo he comido
8 ellas también comerán,
y el vino que yo he bebido
10 ellas también beberán.
—Ja me'n torno descontenta
12 cap al palacio del rei.
—Torni, torni, escudela,
14 la més maca li'n daré,
la [més maca] i la més linda,
16 la [més] linda del roser.
—Aquesta me n'emporto,
18 me n'emporto per muller.
—Us demano, escudela,
20 que me la governeu bé.
—En serà ben governada,
22 en cadira d'or sentada,
dormirà als braços del rei.
24 Adiós, rosa i clavell.

Crec que pertanyen a la mateixa Maria Teresa els dos íncipits anotats a sota: «S^{n} Serenín del mundo, / [san Serenín], por Dios, / yo como soy c[ristiano]» (*San Serenín del Monte),* i «El dia 15 de mayo / hay una fiesta en Granada» (romanç de *Santa Catalina).*

Abans de cloure el quadern, Jaquetti feia memòria d'una cantarella que tenia ben apresa:

Popular. M.ª Carbó i mamà:

Dalt del cotxe n'hi ha una nina
2 que repica un cascavell,
trenta, quaranta,
4 l'ametlla amarganta,
trenta i vint,
6 un ram de fil,
pinyol madur,
8 ves-te'n tu.

Avançant ara fins al tercer quadern de cançons, que va de l'agost de 1937 al març de 1938 (HdPJI, C4/1: 2c), llegim entre els números III-64 i 65 dues lletres obtingudes de la «Sra. Maria Teresa Anguera, Vda. Suqué», és a dir, Maria Teresa Anguera i Pons, nascuda a Reus, vídua, des de 1932 de l'empresari reusenc Artur Suqué i Sucona[14] i propietària de l'immoble catalogat com a casa Artur Suqué, al

13 Abreviacions, variants i sobreentesos que són propis de l'arreplega oral, aquí en altres textos de l'article.

14 Pare del fabricant tèxtil Artur Suqué i Anguera (1903-1974) i avi del fundador del Grup Peralada, Artur Suqué i Puig (1930-2021). Una nissaga empresarial que perpetua, a hores d'ara, la família Suqué-Mateu.

núm. 45 de la via Laietana de Barcelona. Les dames de la burgesia acabalada també podien saber cançons populars genuïnes. Són dos jocs de falda:

[1]
Xim, xam, conillam
de la terra de l'aram,
si n'hi era,
no n'hi era,
quantes branques té al darrere?

[2]
—Conillet, conillet,
quina hora és? (Posant dits)
—Les tres... les dues...
(I s'hi torna, si no ho endevina.)

Aquesta formuleta de comptar és d'una de les seves filles, Maria Teresa Suqué:

Uni, dori, teri, cateri,
mata la veri,
viri, virom
compta-les bé,
que les dotze hi son.
(Han de comptar-se.)

Ja en plena postguerra, mentre estiuejava a la Vall d'Aran, l'antiga missionera de l'OCPC sentia cantar, a Bossòst, dues lletres de cançonetes catalanes i tres de castellanes, i les afegia a la tapa posterior d'un quadern, mig buit, titulat *Apunts per a una novel·la de muntanya,* un projecte literari que no va fructificar (HdPJI, C2/2: 7):

[1]
Quatre pedretes al carrer,
jo les he contades bé,
de color de xacolata,
una, dos, tres i quatre.

[2]
Pit, pit,
una ametlla i un confit.

[3]
Un, don-din, colorín, colorete,
a mi abuela le pica el ojete;
si le picará,
métele el dedo y lo verás.

[4]
Un aeroplano tira una bolita.
¿Dónde va a parar?
En Leridá.[15]

[5]
Pito, pito, manzanito,
cuenta las vacas a veinticinco
y los bueyes a veintiséis,
menos una que dejó
el puchero y la cuchara,
santa[16] aquí y vete a la cama.

15 Variants d'altres indrets: «Un avioncito salió de paseo, / tiró una bolita, ¿Dónde va a parar? / A León; de León a Puerto Rico (~ A Burgos, a Francia y a Portugal)», etc. Per més innocent que fos, el 1945 la «bolita» de Lleida faria estremir més d'un adult pel record del bombardeig aeri del 2 de novembre del 1937, que va causar al voltant de 250 morts i 600 ferits. Cerqueu a internet el reportatge fotogràfic d'Agustí Centelles. Només a la finca dels meus besavis Puig-Bayer, carrer Major, 33, ensorrada en gran mesura, s'hi va rescatar una vintena de cadàvers, entre els quals els de la mestra de piano del 4t. pis i els seus alumnes. Els besavis van sobreviure de miracle.

16 Fa més sentit «zampa tú», com és en altres versions que conec.

D'aquell mateix estiu era un *Periquillo me quiere pegar que,* estranyament, girava el dit acusador cap la mare (HdPJI, C2/1: 17, f. 40 v.º):

—¡Mamá me quiere pegar!
—¿Por qué?
—Por nada, però.
—Por algo será.
—Por un tomate,
por una onzolica
de chocolate.

Tres anys després recollia la *Pipirigaña* de la nena M. Reina, a la part final d'un quadern que arriba «a ben entrat l'estiu, 1948» (HdPJI, C2/1: 24, f. 65). Una altra *retahíla* de comptar:

Va seguint els deus dits estesos a la falda de l'altra nena:

Pipirigaña mata la gaña (~ araña),
un cochinito bien peladito.
¿Quién lo peló?
La Pipirigaña
que está en un rincón
comiendo gazpachos
con un cucharón.

Aleshores amaga un dit i diu: «Un, dos, tres».

Com veiem, encara que l'obra de Jaquetti no va prendre mai com a referent el folklore infantil castellà, ni l'havia tingut tampoc en compte mentre treballava per a l'OCPC, sí que l'admetia al apunts esparsos. El seu amor pels infants era un amor universal. Podem verificar-ho al seu treball «La comptina»,[17] presentat al VIII Congrés Internacional d'Estudis Romànics (Florència, 3-8 d'abril de 1956). Es tracta d'una rica mostra del cançoner infantil català, més expositiva que no analítica o científica, secundada per analogies d'altres idiomes: alemany, anglès, aranès, castellà, francès, italià, portuguès. I encara s'hi excusava perquè «no ens ha estat possible de recollir cap comptina escocesa, ni irlandesa, ni walona, ni flamenca, ni húngara, ni yugoeslava, ni grega. Cloure aquest estudi no és sinó començar-ne, insinuar-ne molts» (Jaquetti 1960: 598).[18]

L'afició comparativa li venia de lluny. Així, he tingut l'ocasió d'exhumar entre els seus papers unes *Comptines facilitades l'any 1936 per Carles Riba* (HdPJI, C3/3: 4b). Són dotze fulls de cançons d'infants (sense tonada) mecanoscrites i dividides en dues parts de numeració independent, l'una de quatre fulls en francès —amb la paraula *comptines* escrita de la mà de Carles Riba—, i l'altra de vuit fulls de *nursery rhymes*. Vint anys abans de Florència! A part d'això, Jaquetti guardava dues quartilles esgrogueïdes, de lletra vuitcentista, en què una mà anònima havia co-

17 Mot manllevat del francès *comptine* (derivat de *compter*) que ella aplicava a la cançó infantil de tota mena.

18 D'esperit més estètic que no científic, «La comptina» deixava d'indicar a la bibliografia el material utilitzat.

piat unes *Addicions y variants / als / Jochs de la infancia / Francisco Maspons y Labrós*, (HdPJI, E/4). Devia ser l'obsequi d'un altre benefactor. De tota manera, no són textos originals, sinó còpies de les versions que inclou Celestí Barallat (1874) a la seva recensió del llibre de Maspons (1874), a les quals se sumen *La sabateta* i *La vella sorda*, copiades d'un article similar de Gaietà Vidal (1874: 28 i 56):

[1]
—¿A hont sont los bous?
—Al corral.
—¿Qué menjan?
—Pallot.
—¿Qué behuen?
—Aygua del regarot.
—¿A hont son los aucells?
—Al niu.
—¿Qué fan?
—Piu, piu, piu, piu.

[2]
La vella vella sorda
Quan fila may se torba:
Son marit n'es mort;
Portemblal clot:
Si per cas no hi entra
Llevemli lo ventre
Si per cas no hi cap
Tallemli lo cap.

—Qui son aquestos homes
Que passan per assí?
—Sonne dotze comptes
Tots gent del mal viatge
Que portan armillas
Brodadas de seda
—¿De quina seda?
—Ni groga ni vermella.
—¿Y donchs de quina?
—De la corona fina.
—¿A quan va l'unsa?
—A sis truquets.
—Jo me 'en quedo aquesta
Pel meu marit Marqués.[19]

Tinguem en compte que Maspons era una de les autoritats predilectes de Jaquetti (i de tothom), junt amb l'inevitable Joan Amades. He pogut veure entre els seus papers una fitxa de préstec de la Biblioteca de Catalunya, aleshores «Biblioteca Central», corresponent al vol. XXXIX de la col·lecció Barcino, és a dir, el llibre de Maspons (1928),[20] el qual «tendrá que devolverse por todo el día 22 mar[zo de] 1956» (HdPJI, A1/29). Les setmanes prèvies al compromís de Florència. I alguna cosa nova preparava l'any 1961, segons que es dedueix d'aquesta carta del professor Jacques Pochon, de l'Institut Français de Barcelona, escrita el 23 de maig (HdPJI, B2/Pochon, 1):

> J'ai été très heureux de vous rencontrer à l'issue de ma conférence vendredi dernier. [...] Je vous envoie ci-dessous quelques renseignements concernant les chansons populaires français que vous m'aviez demandés. Peut-être vous seront-ils utiles [...] et que vous pourriez trouver a l'Institut même. [...] Il existe enfin, en disque, des chansons du folklore français [...]. Nous en possédons seulement un petit nombre dans notre discothèque, mais ils sot, bien sûr, à votre disposition.

19 He conservat aquí l'ortografia del copista. Segons Gaietà Vidal, els infants de Vilafranca cantaven *La sabateta* després de *La gallina politana*, com a complement del mateix joc (1874: 28). Pel que fa al joc de *La vella sorda*, recordem que l'havia consignat Milà abans que Maspons i que els seus comentaristes (Milà 1862: 266-267).

20 Tant podia ser la primera edició corregida i augmentada de 1928 com la reimpressió de 1933.

Tornant enrere, als apunts esporàdics que resseguim, podrien ser d'Arties les cantarelles de joc que veureu a continuació, en castellà, francès i aranès, encapçalades pel trivial *Corro de la patata.* Ocupen la tapa posterior d'un quadern escolar de les «Escuelas Nacionales del Valle de Arán», aconseguit sens dubte a Arties, que Jaquetti havia anat omplint de poesies a partir del 6 de juliol de 1957 (HdPJI, C2/2: 31):

[1]
Al corro la patata
comeremos ensalada
como comen los señores,
naranjitas y limones,
alupé, alupé,
sentadita me quedé.

[2]
Au rondeau du maillot
ma grand-mère, ma grand-mère,
au rondeau du maillot,
ma grand-mère a fait un saut.

Elle a fait ci,
elle ha fait ça,
ma grand-mère
ha fait tout ça!

[3]
A la ronde du couvent
Catherine y est dedans,
elle mange sa soupette
sur une tablette...
(No ho recorda.)

[4]
Aserrín, aserrán
los maderos de San Juan,
los de arriba sierran bien
y los de abajo también:
ri... go...
(Li fan pessigolles.)

[5]
Aquí passe la porcereta,
aquí pòrte eth pa,
aquí pòrte eth formatge,
... eth xicolate,
... eth sucre,
... es biscochos,
... e gorrinet, e gorrinet!
(Quatre vegades això, agafant els dits d'un a un.)

Hi ha dues cantarelles castellanes més, aïllades i sense cap indici de lloc, al final d'un quadern manuscrit de poesies terminat pels volts de Nadal de 1958 (C2/2-32, f. 79):

[1]
—Vivo en casa de la ... B,
azúcar, canela de la B,
con un cucharón de la B.
¿Cuánto me pide usted,
señorita de la B?
—Té, chocolate y café.

[2]
Ato, ato,
de mil novecientos cincuenta y cuatro.
La gallina ha puesto un huevo
para Carmencita
que ha hecho un juego,
todo el juego sin mover.

I a la tapa anterior d'un quadern de 1959 (HdPJI, C2/2: 35) descobrim una *Contina* [*sic*] *de Lérida* que no és sinó la lletra d'un joc d'eliminació que ella mateixa esbossa entre parèntesis:

Amarra cachinboli-chin,
ba-lin-ba ka. (el «ka» es el punt de partida del joc)
Chis-pum, maquinar de andar,
palos de librar,
denchupeté, denchupeté,
maquinar de andar,
palos de librar.

(El de la síl·laba *brar,* la última, queda lliure i en lliura un.
Els que queden tornen a començar i, de vegades, quan en queden dos, l'un pot dir que lliura «la seva camisa», i així s'escapa. El que queda els ha d'empaitar tots.)

En definitiva, apunts marginals a les tapes dels quaderns i a les darreres planes. Són mostres d'impressions que li arribaven d'improvís, espontànies i plaents.

Quant a la correspondència, hi ha una pinzellada rellevant del mateix 1959. Aquella Setmana Santa, Jaquetti es va encaminar a Lisboa, al IX Congrés Internacional de Lingüística Romànica (31 de març-4 d'abril). Gràcies al pont de Sant Josep va poder sortir de casa, en cotxe de línia, tres dies abans del Diumenge de Rams.[21] Havent arribat el dia 26 de març a Villar Formoso, la frontera de Portugal, escrivia a la seva Guillermina que acabava de visitar Ciudad Rodrigo, «molt plena de coses d'art, amb un claustre molt interessant i moltes i bellíssimes cases senyorials i palaus» (HdPJI, B1/j-7). I continuava dient: «A més, el dolç fer de les cigonyes; els nens diuen q[ue] *machaca[n] el ajo* perquè fan ta-ca-tac així q[ue] arriben al niu. Se'n diu el tableteo i és molt dolç de sentir-les. Alces la vista i ja les veus, sigui on sigui, camí del niu enorme». Llavors, hi posava que els nens de Ciudad Rodrigo canten:

Cigüeña maragüeña,
súbete a la peña
y dile al pastor
que toque el tambor
con la mano derecha
de Nuestro Señor.

Aquesta lletra es repeteix a la tapa posterior del quadern titulat *Molsa,* de 1959 (HdPJI, C2/2: 33), afegint-l'hi una variant no menys popular:

[Cigüeña maragüeña,]
los hijos te se van,[22]
la casa te se quema,
escríbeles una carta
que ellos volverán.

21 Aprofitant l'avinentesa, es va detenir a Sòria, El Burgo de Osma, Santo Domingo de Silos, Salamanca i Ciudad Rodrigo, entre altres llocs. I la seva devoció la va portar a Fàtima, «la Vergeta q[ue] s'aparegué als infants» (cartes a Guillermina Jeggle del 20 i del 26 de març de 1959. HdPJI, B1/j-6 i 7).

22 Aquí s'escapava un vers necessari per a la rima: «... van / *a vivir al Escorial*».

Segons m'indica la senyora Jeggle, a més de les cançons d'infants, a la Palmira li agradaven les endevinalles. Un altre gènere proper a la mainada. Per fer-nos-en una primera idea, disposem de l'apunt «Per un forat petit entra carn sense coure (El didal)», al darrer full del quadern *Poesia. 11 maig 1942 a 11 del juliol 1942* (HdP-JI, C2/1: 7). Prova més clara i extensa és el contingut d'una quartilla manuscrita, que no porta lloc ni data, conservada en un sobre reutilitzat de l'any 1958 (HdPJI, E/1: 4). El «no ho sap» de la núm. 8 torna a suggerir l'oralitat del recull:

[1] Petit i gros, bocí sense os i l'ull li plora. (La figa.)
[2] Dos mires, mires,
dos gales, gales,
un bé de mosques
i quatre mangales. (El bou.)
[3] Venen dos peus menjant un peu.
S'asseuen dos peus en els tres peus.
Hi van quatre peus i se li emporta el peu.
S'aixeca en dos peus, tira els tres peus an el quatre peus i li fa deixar el peu.[23]
[4] Un arbre que tot ho fa:
mel, mill i cordovà (La figa.)
[5] Plena de dia, buida de nit.
Endevina-ho, si és servit. (La mitja.)
[6] Una vella, vella, vella que solament té una dent
i amb ella fa córrer tota la gent. (La campana.)
[7] Soc petita i tinc gran força,
dames i cavallers em porten,
em porten dames i cavallers
per les places i carrers. (La clau.)
[8] Pan y pan y medio, cinco medios panes,
dos panes y medio, ¿cuántos panes son?[24] (No ho sap.)

4. Altres materials folklòrics

A part de les manifestacions infantils, hem pogut resseguir al fons de Palmira Jaquetti altres materials folklòrics, més escadussers i variats encara.

En llengua castellana, hi destaquen quatre cobles «dites per Ida Montoro», al principi del tercer quadern de cançons, de l'agost de 1937 (HdPJI, C4/1: 2c). Són *flamenqueries* que no haurien tingut cabuda en cap missió de l'OCPC:

23 No resolta. L'home (dos peus) llança un seient trípode (tres peus) al gat (quatre peus) i li fa deixar allò que porta a la boca (un peu de porc).

24 Totes les sumes parcials donen la mateixa solució: «dos panes y medio».

[1]
En la boca, un fandanguillo
traigo a tu disposición,
y en el pecho un corazón
y en esta mano un cuchillo
cargadito de razón.

[2]
Si dije que te quería,
caballero, en aquel tiempo,
eran mis ojos muy niños,
faltos de conocimiento.

[3]
A mi corazón le digo
que no llore, que no llore,
que si tú me has olvidado
ya tengo yo quien me adore.

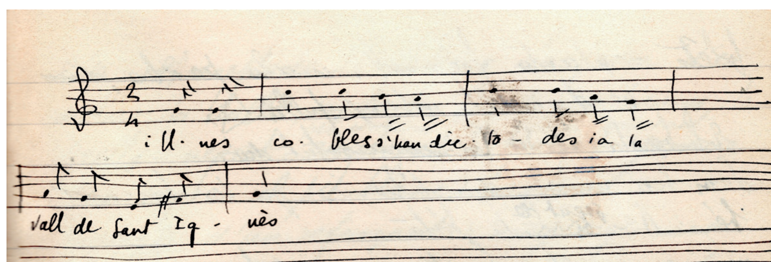
[4]
Morenito que te alejas,
dime el camino que sigues
para que envíe mis quejas
por el aire que respires.

La *copla* següent, comunicada per Jesús Beltrán Ramírez, de l'«Alto de la Alberca. Zamora [*sic*]»,[25] figura al costat de les cigonyes de Ciudad Rodrigo, a la tapa del quadern *Molsa* (HdPJI, C2/2: 33). És la girada burlesca d'una ronda galant, de l'estil «Del cielo cayó una rosa...». Hi trobo a faltar un vers, entre el segon i el tercer (reconstrucció en cursiva):

Del cielo cayó una zorra
atada con un cordel,
[*con un letrero que dice*]
el que la pille, pa él es.

Passant ara als materials catalans, a la penúltima plana d'un quadern de poesia escrit a l'estiu de 1941 (HdPJI, C2/1: 3) hi ha un íncipit de *La flor del pèsol* recollit al Meix Vell de Lladurs (Solsonès), la casa on vivia la seva tia Dolors Isant (Clotet 2021: 148-157):

música 1:



Unes cobles s'han dictades i a la vall de Sant[a] Ignès,
li diuen la flor del pèsol de tan bonica que n'és...

Tot el que he pogut treure d'un home molt vell, indigent i captaire d'ofici, a la comarca de Solsona.

Meixbell [*sic*], juliol 1941, cançó començada d'un vellet, d'ofici d'anys, captaire. Començada la cançó, no l'ha volguda continuar.

25 La Alberca és al sud de la província de Salamanca.

Fixem-nos també en el poema enviat a l'escriptora M. Antònia Salvà el 3 d'octubre de 1946, «La velleta de cent anys que canta i fila» (Oriol 2021: 376-377). Jaquetti l'havia fet l'estiu de 1944, a propòsit d'una dona de Formentera que tenia 103 anys. Ho sabem gràcies al quadern inèdit *Revisió de poesia. / Quadern corresponent a la desglossa / del quad[ern] de fi de juliol 1944 que conté / poesia d'Eivissa i Formentera* (HdPJI, C2/2: 6, f. 22).[26] Doncs bé, al capdavant d'aquest poema s'hi situa una cançoneta recollida a la bona velleta. Fa com segueix:

Cançó popular de Formentera
Qui pogués ésser cargol
per anar en ses frescades
i descansar en son sol.

Els apunts folklòrics de l'excursió a les Pitiüses els va cedir al mestre Pujol, que els devia portar a l'Institut Español de Musicologia. No tinc notícia que hagin reaparegut, ni al CSIC ni al Centre de Documentació de l'Orfeó Català (CEDOC).

L'estiu següent, 1945, Jaquetti visitava les falles d'Isil, i documentava sobre el terreny tres corrandes ballades al voltant de la foguera de Sant Joan i vuit cançons de noces (Rebés 2021*b).*

Com que no tot havien de ser cançons, ella, que era tan religiosa,[27] no va tenir inconvenient a recollir una oració popular, potser a Barcelona. Apareix al dors del programa d'un concert d'orgue que va tenir lloc al Palau Nacional de Montjuïc el 10 d'abril de 1944:

La goma no ho esborra,
però hi faig el senyal de
la Creu † per
apartar el dimoni,
Déu ens en guard.

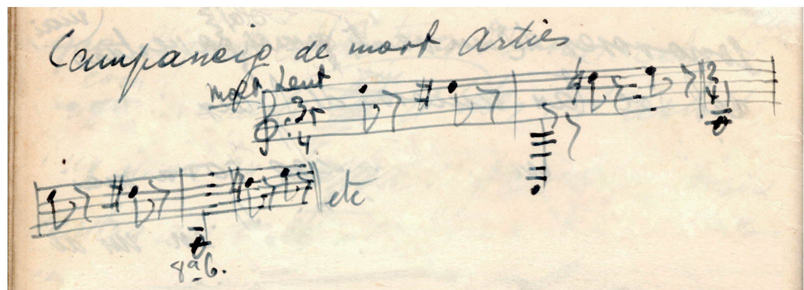
Ja havia anotat remeis supersticiosos al Pallars, el 1926. Són onze «receptes», que en diu ella, de màgia pura i de màgia afaiçonada d'experiència botànica: «Tirar al foc tants grans de sal com berrugues, i escapar-se»; «Sembrar pèsols en terra petjada, que no els deixi néixer, i tants com berrugues»; «Conteu les berrugues, de la xica a la grossa, i prendreu tantes fulles de reboll, que deixareu entre dues pedres»; «El dia de San[t] Joan... sortiu de casa, i amb la primera herba que topareu, ni que sigui[n] ortigues, us untareu les berrugues (Cura radical, amb testimonis)»; «El dia de San[t] Joan, abans de sortir el sol... aneu a un noguer, pegueu mossegada a un *mostoll* (anou tendra), en premeu la meitat i la mengeu. Mentre s'asseca la mitja nou del noguer, se us fon el goll», etc. (OCPC, C-205, II).

Canviant un altre cop de tipologia, pertanyen a l'àmbit de la comunicació un toc de campanes i tres crits o reclams de carrer. Així interpretava Jaquetti el campaneig de mort d'Arties, a la plana final d'un quadern de poesia de 1954 (HdPJI, C2/2: 24, f. 40*):*

26 Potser com a record de la visita de 1944, Mn. Isidor Macabich li va regalar un exemplar d'*Eivissenca. Miratges, amb la dedicatòria «Para la delicada poetisa Da.* Palmira Jaquetti. Afectuosamente. El Autor» (HdPJI, N/3).

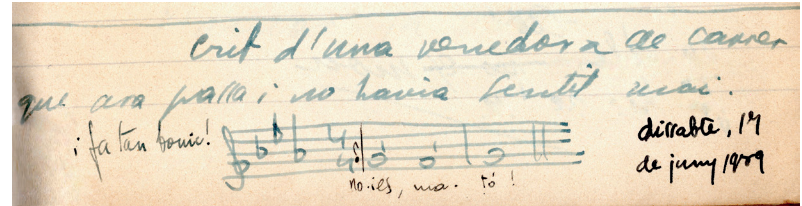
27 He remarcat en altres ocasions la fe de Jaquetti. Sobre la seva espiritualitat, en general, vegeu Roma (2021).

música 2:

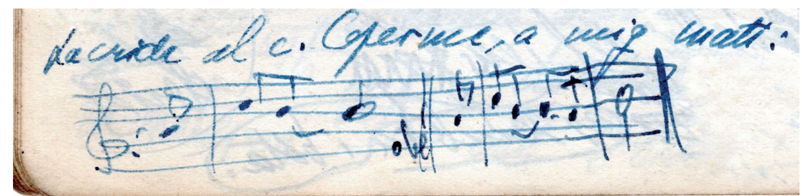


Els crits de carrer pertanyen al paisatge sonor de Barcelona. Primer, el d'una venedora «que ara passa i no havia sentit mai, i fa tan bonic!: "Noies, mató!". Dissabte, 17 de juny, 1939» (HdPJI, C4/1: 5, a sota del núm. VII-82).

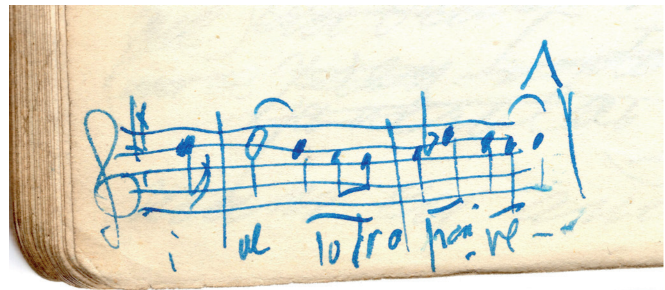
música 3:



I aquests altres després, atrapats al vol l'any 1960 (HdPJI, C2/2: 36, f. 62 i 90):
música 4:



música 5:



Llàstima que no es decidís a escriure el cant del sereno d'El Burgo de Osma, durant el viatge a Portugal: «Acabo de sentir una cosa molt bonica: el pregó del sereno. Ha anunciat les cinc. I l'he sentit sota la finestra i més lluny després. Ho canta com si ho brodés» (carta a Guillermina Jeggle del 21 de març de 1959, HdPJI, B1/j-6).

Cal advertir, però, que els mimologismes del quadern de poesia núm. 24, de 1948 (HdPJI, C2/1: 24) són copiats de Joan Amades (1933). Llàstima. Malgrat tot, l'interès que perden d'una banda, ara que sabem d'on venen, el guanyen d'una altra, com a senyal d'atenció permanent a les contalles populars, encara que fos en qualitat d'estudiosa lectora.

5. Conclusions

Les mires del col·lector de folklore se situen més enllà de l'interès particular, atenyen al fons comú de la societat. El folklorista treballa en benefici del patrimoni col·lectiu. Les missions de Palmira Jaquetti responien a aquest principi essencial, servir la cultura catalana. Ara bé, arran de la crisi de patiment i desengany que ella mateixa descriu com a «tragèdia personal», entre 1934 i 1939, amb el punt culminant de l'any 1937, Jaquetti emprendrà un camí nou, íntim i solitari «de recerca de l'infinit», entregada a la creació de música i poesia. I, a partir de 1945, donarà per tancada la missió recol·lectora de cançons populars.

Tanmateix, segons hem volgut demostrar al llarg de l'article, els seus lligams amb el folklore no s'acabaran aquí. Emmarcats en un context diferent, d'inspiració artística o d'estudi, apareixen al seu fons privat diversos materials d'interès folklòric, certament esporàdics, consistents, sobretot, en cançons i cantarelles populars d'infants, catalanes i castellanes, però també en francès i aranès. Altres expressions etnopoètiques i etnomusicals, com ara les endevinalles, el toc de campanes i els crits de carrer, completen el panorama de curiositats esporàdiques que Jaquetti tenia garbejades *per se,* sovint de manera marginal, a les planes i a les tapes dels seus quaderns de creació musical i literària. Una grata troballa que no ens hauria de sorprendre, tot considerant que era la dona que havia treballat amb més esforç i entusiasme per a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya.

6. Referències bibliogràfiques

Amades, Joan (1933): *El llenguatge de les bèsties i de les coses.* Barcelona: La Neotípia.

Barallat, Celestí (1874): «Bibliografía. Jochs de la infancia, per D. Francisco Maspons y Labrós, advocat, socio honorari de la academia de Bonas Lletras». *La Renaxensa* núm. 25 (10 de setembre): 306-308; núm. 26 (20 de setembre): 320-321.

Clotet, M. Àngels (2021): *Les cosines Isant: La iaia Maria Codina Isant i Palmira Jaquetti Isant.* [Solsona:] Gràfiques Muval (ed. de l'autora).

Jaquetti, Palmira (1960): «La comptina». Dins *Atti dell'VIII Congresso Internazionale di Studi Romanzi (Firenze, 3-8 aprile 1956)*, vol. 2. Florència: Sansoni, p. 567-599.

Maspons, Francesc (1874): *Jochs de la infancia.* Barcelona: Estampa de Frederich Martí y Cantó.

Maspons, Francesc (1928): *Jocs d'infants.* Barcelona: Barcino.

Massot, Josep (ed.) (1996): *Obra del Cançoner Popular de Catalunya. Materials,* vol. vi. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

— (2021*a):* «Cartes de Palmira Jaquetti a Rafael Patxot i Jubert (1938-1939)». Dins *A la ciutat dels llibres. Cinquena sèrie.* Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 39-80.

— (2021*b):* «Cartes de Palmira Jaquetti a Lluís Nicolau d'Olwer». Dins *A la ciutat dels llibres. Cinquena sèrie.* Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, p. 81-95.

— (2021*c): Caçadors de cançons. Les missions de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya 1920-1940.* Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Milà, Manuel (1862): «De algunas representaciones catalanas antiguas y vulgares. iv y último: Danzas». *Revista de Cataluña* núm. 2: 263-284.

Oriol, Carme (2021): *Em lliga la beutat de cada flor. Poesia escollida de Palmira Jaquetti i Isant.* Tarragona: Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili.

Rebés, Salvador (en premsa): «Palmira Jaquetti i Isant. "Tota la vida, una llum". Biografia». Dins *Llum a l'ànima. Palmira Jaquetti. 1895-1963.* Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

— (2021*a):* «"Vaig comprendre què devia als meus pares". Apèndix a la biografia de Palmira Jaquetti i Isant». Dins *Palmira Jaquetti. Quaderns de la Càtedra Josep Anton Baixeras 7.* Tarragona: Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili, p. 65-83.

— (2021*b):* «Dues visites de Palmira Jaquetti a Isil, 1926 i 1945». Dins *Miscel·lània etnopoètica,* a cura de Xavier Roviró; Carme Rubio; Emili Samper. La Vall d'Uixó: Grup d'Estudis Etnopoètics de la Societat Catalana de Llengua i Literatura, filial de l'Institut d'Estudis Catalans, p. 69-87.

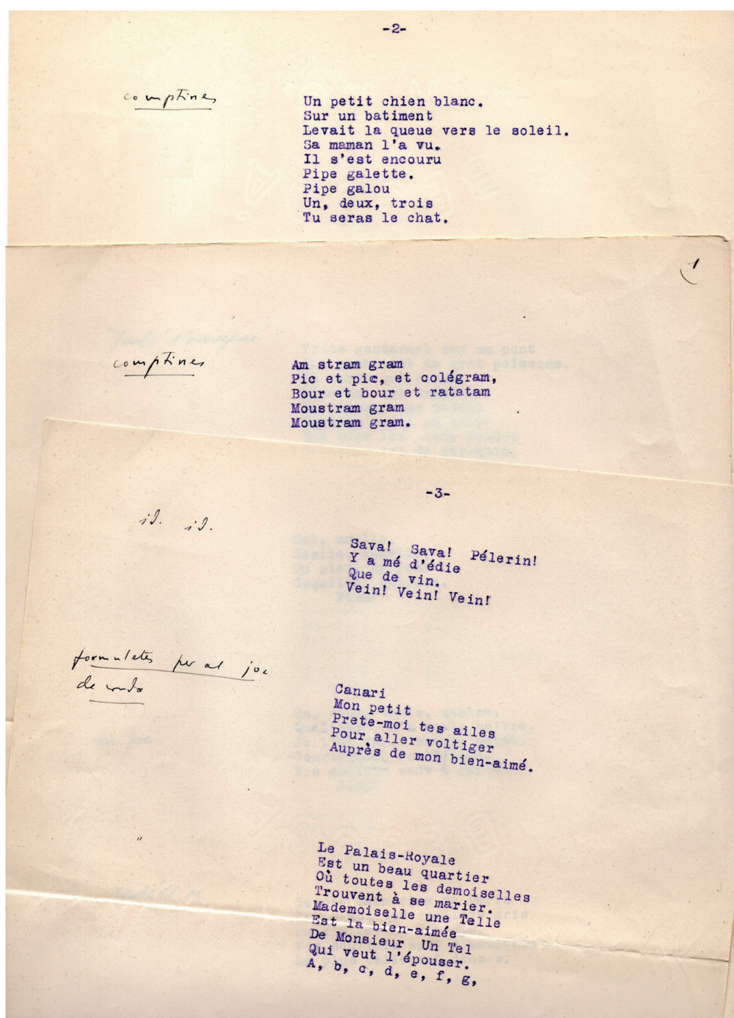
— (2021*c*): «Inventari del fons documental de Palmira Jaquetti i Isant, propietat dels hereus de Palmira Jaquetti i Isant (HdPJI)», doc. PDF dipositat al Centre de Documentació de la Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya.

Roma, Josefina (2021): «De la natura i la divinitat. Apunts d'espiritualitat a les memòries de Palmira Jaquetti a l'Obra del Cançoner Popular». Dins *Llum a l'ànima. Palmira Jaquetti. 1895-1963.* Barcelona: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya [en premsa].

Ros-Fábregas, Emilio (2020): «El cuaderno de campo de Palmira Jaquetti (1895-1963) sobre la Misión M12 (Barcelona, 1945) en el Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC: introducción y edición». *Anuario Musical* núm. 75: 229-241.

Vidal, Gaietà (1874): «Al Sr. D. Francisco Maspons parlantli del llibre *Los jochs de la infancia». La Renaxensa vol.* v, núm. 1 (15 d'octubre): 26-28; núm. 2 (31 d'octubre): 56-63.

IMATGE: «Mostra de les cançons populars enviades per Carles Riba, l'any 1936».


-2-

comptines

Un petit chien blanc.
Sur un batiment
Levait la queue vers le soleil.
Sa maman l'a vu.
Il s'est encouru
Pipe galette.
Pipe galou
Un, deux, trois
Tu seras le chat.

comptines

Am stram gram
Pic et pic, et colégram,
Bour et bour et ratatam
Moustram gram
Moustram gram.

-3-

id. id.

Sava! Sava! Pélerin!
Y a mé d'édie
Que de vin.
Vein! Vein! Vein!

formuletes per al joc

Canari
Mon petit
Prete-moi tes ailes
Pour aller voltiger
Auprès de mon bien-aimé.

Le Palais-Royale
Est un beau quartier
Où toutes les demoiselles
Trouvent à se marier.
Mademoiselle une Telle
Est la bien-aimée
De Monsieur Un Tel
Qui veut l'épouser.
A, b, c, d, e, f, g,

The Folklore Period

Jonathan Roper
University of Tartu
roper@ut.ee

Abstract
Leaving aside cases of lifelong dedication, is there a period in life when a person would be most likely to cultivate folklore? This piece argues that there is, and it is in a person's twenties and thirties. Various historical examples are adduced to support this proposition. Then seeming (and real) exceptions to this generalization are discussed, and a series of possible explanations for this phenomenon are put forward. The article concludes with a discussion of the implications of this phenomenon, and questions for the future.

Keywords
Folklorists; Activity; Life-course; Youth; Age

Resum
Deixant de banda els casos de dedicació al llarg de la vida, hi ha un període de la vida en què és més probable que una persona conreï el folklore? Aquest article argumenta que n'hi ha, i és als anys vint i trenta d'una persona. Es donen diversos exemples històrics per donar suport a aquesta proposta. A continuació, es discuteixen aparents (i reals) excepcions a aquesta generalització i es presenten una sèrie de possibles explicacions d'aquest fenomen. L'article conclou amb una discussió sobre les implicacions d'aquest fenomen i preguntes per al futur.

Paraules clau
folkloristes; activitat; curs vital; joventut; edat

Rebut: 31/05/2021 | Acceptat: 16/06/2021

Estudis de Literatura Oral Popular, núm. 10, 2021, 185–199 | DOI: 10.17345/elop2020185-199
ISSN: 2014-7996 | http://revistes.urv.cat/index.php/elop

Recently a critic provided a brief outline of the life of a typical novelist. Such a person would "start publishing between 25 and 35, and write a novel respectably every two or three years until they die" (Hensher 2021). We might contrast such a life with what is stereotypically held to be a course of a mathematician's life: to peak creatively before thirty, and then to tread water. In the light of these notions, what might be the life of a typical folklorist? Would such a person be like the mathematician, do their best work early and fade away? Or would they, like the novelist, start issuing their work between 25 and 35, and publish a folklore title respectably every two or three years until they die? There certainly are some people who have worked all their lives at folklore. The heroic figures of Evald Tang Kristensen (1843 – 1929) and Giuseppe Pitrè (1841 – 1916) come to mind as two examples of the category of lifelong folklorist. Indeed, lifelong folklorists are to be found throughout the various corners of the discipline, from famous figures, such as Jacob Grimm (1785-1863), through moderately well-known ones such as Richard Wossidlo (1859-1939), to those who as yet remain somewhat obscure to the wider world, such as Dam Jaarsma (1914-1991). And at international gatherings today, we often enough encounter individuals who have worked with folklore their whole lives, whether in academia or in the public sphere –for it is nowadays possible, at least in some territories, to work professionally as a folklorist for one's entire professional life. Yet such professional options were not available for some of the key characters in folklore studies. As the history books tell us, many of these people were not so much first and foremost folklorists as they were polymaths (or, at the other end of the spectrum, dilletantes), people for whom folklore was only one of the several strings they had to their bows. Indeed, many of the people folklorists might identify first and foremost as fellow folklorists, tend to be identified (whether in biographical dictionaries, encyclopedias, or in the metadata of public archives) as something else –authors, vicars, lawyers, linguists, and so on. This reflects how people had careers to pursue, and maintained their interest in folklore as a hobby. But for all this, there is also something else that is not mentioned in the histories of folklorists, namely that their interest in folklore was often at its height at a distinct period in their lives. This "folklore period" in the individual life is the subject of this brief communication.

1. Some Examples of Folklore Periods

We might begin with the case of James Britten (1846 – 1924). In the standard British biographical dictionary, he is identified as a "botanist and Roman Catholic propagandist" (Stearn 2004). This description, while fair, is not comprehensive: nothing is mentioned about his folklore activities. Happily, Roy Vickery (1978) has documented these. Britten was, for example, a founder-member of the [British] Folklore Society, he authored various notes on plant-lore, including "Plant Lore Notes on Mrs Latham's West Sussex Superstitions" in the first issue of the Society's journal, he edited and annotated the *Remaines*, the seventeenth-century folklore collection of John Aubrey, and he was the joint-editor of the *Dictionary of English Plant Names*, a work which does contain a modicum of folklore. Besides describing his folkloristic activities, Vickery also makes the following observation:

> Britten's interest in folklore first became apparent whilst he was in his early twenties, but had ceased to be active by the time he reached forty (Vickery 1978: 71).

It is precisely this epoch in a person's life, the early or mid-twenties to the mid or late thirties, which I suggest represents the typical "folklore period" of an individual.

Pavel Florensky (1882 – 1937) was a true polymath. A priest, who also had serious interests in physics, mathematics, electrical engineering, and philosophy, amongst other topics, he has sometimes been spoken of as a Russian da Vinci. In addition to all this, he also had an interest in folklore, publishing a collection of *chastushki*, the short, humorous and often satirical rhymes typical of Russian popular culture (Florensky 1910). This publication fell within the typical "folklore period", appearing when he was aged 28). If we turn to the example of Italo Calvino (1923 – 1985), find while he is remembered as an author of novels, short stories, and essays, he too had his folklore period. Shortly after turning away from his earlier realist writings, he began a fabulist period with the novella *Il visconte dimezzato,* written when he was 28. In 1954, when he was 32, the publisher Giulio Einaudi commissioned him to compile an Italian equivalent of the Grimms' tales. Calvino's *Fiabe Italiane* was published in 1956. During this time, he also closely studied the *Morphology* and the *Historical Roots* of Vladimir Propp, and corresponded on folklore matters with Cesare Pavese, Giuseppe Cocchiara, and Ernesto De Martino (Calabrese and Cruso 2008). Yet, though he lived on another three decades, he was to publish no more folklore books after this date.

There are other great European writers interested in folklore, who rather than work with published collections like Calvino, went out into the field to collect folklore. In the summer of 1862, aged 34, Henrik Ibsen (1828 – 1906) set off on his folklore collecting trip in the remoter areas of Norway, sponsored by the Akademiske Kollegium. It was the only time in his life he was to collect folklore. In 1864, he left Norway for Italy, and after writing *Peer Gynt* (1867), a work which shows the influence of Norwegian folklore, he soon turned away from folklore to realist dramas, in the shape of *The Pillars of Society* (1877) and *The Doll's House* (1879). Johann Wolfgang von Goethe (1749 – 1832) collected German folksongs in Alsace in his early twenties (see Strohbach 1982). The model of these songs was behind verse he wrote at this time. "Goethe could hardly have come closer to the impossible, to writing a true folk-song" says one of his biographers of *Röslein auf die Heide* (Boyle 1992: 113). However, after his move to Weimar at the age of 26 (and even more after his Italian journey, which began when he was aged 37), the folklore note fades from his writings.

In histories of literature and folklore, the name of Thomas Percy (1729 – 1811), the compiler of the *Reliques*, is often swiftly followed by the sobriquet "the Bishop of Dromore". This gives a rather false impression however, as he was only appointed to a Bishopric in 1782, when he was over fifty, whereas his folklore work came much earlier than this. Born in 1729, he found the famous manuscript of folksongs that now bears his name in 1753, aged 24. His publications fill his thirties – *Runic Poetry* (1763), *Reliques* (1765), his translation of *Northern Antiquities* (1770). As the *Oxford Dictionary of National Biography* notes, "after the early 1770s Percy wrote little" (Palmer 2006). In other words, his folklore period spans his life between 24 and 41. (The one exception to this being his abandoned edition of

Ancient Songs Chiefly on Moorish Subjects that was ready for publication in 1775, but which he did not bring to the press. It was not published till 1932).

James Orchard Halliwell (1820 – 1889) is typically thought of as an "antiquary and literary scholar" (Edwards 2004). Yet his vast literary output also includes folklore works: when he was 22 the *Nursery Rhymes of England* appeared, when he was 27 his *Dictionary of Archaic and Provincial Words, Obsolete Phrases, Proverbs, and Ancient Customs* (1846-7) saw the light, and when he was 29 his *Popular Rhymes and Nursery Tales of England* (1849) appeared in print. After this date he focussed on publishing on topics such as Shakespeare. Halliwell had, at the age of 20, become one of the founder members of both the Percy Society and the Shakespeare Society. His commitment to the Percy Society was such that between 1841 and 1850 he produced 22 volumes of their series entitled "Early English Poetry, Ballads, and Popular Literature of the Middle Ages". But in the end, his interest in folklore waned, while his interest in Shakespeare remained. One event that may signally mark the end of his folklore period is his sale of a series of Restoration broadside ballads to William Euing of Glasgow for £260 in 1856. This sale is the reason Halliwell's collection is now known as the Euing, rather than the Halliwell, Collection (Holloway 1971). He was then aged 36.

Yuri Lotman (1922 – 1993) is remembered as a semiotician and as a theorist and historian of culture. In his youth he was deeply interested in folklore, having studied with Vladimir Propp and Mark Azadovsky. Even during his wartime service, he managed to collect the words of folk songs he heard. He might have developed under the guidance of Azadovsky into being first and foremost a folklorist, had it not been for his discovery of an archive of Decembrist material in the late 1940s, when he was in his late twenties.

George Frederick Abbott (1874 – 1947) is remembered, at least by Wikipedia, as a "war correspondent and author". But in his youth Abbott won renown as a folklorist. His anthology *Songs of Modern Greece* was published when he was twenty-six. This publication helped him secure a grant to undertake fieldwork in Greek-speaking parts of the Ottoman Empire, and the outcome of this research, *Macedonian Folk-Lore*, was published in 1903, when he was 29. Though it was positively reviewed by contemporary luminaries such as van Gennep, Hartland, and W.H.D. Rouse, he wrote no more folklore works after that date. His interest in that such places continued, but although Abbott continue to write about Greece and Turkey, it was in the ambits of popular history and journalism, rather than folklore.

Elisabeth Greenleaf Bristol (1895 – 1980) was another figure who was only active in the sphere of folklore during her youth. She encountered folk song during her spells teaching in western Newfoundland in 1920 and 1921, then, following her marriage and the birth of her son, she revisited the island aged 34 to record further songs, and to revisit earlier informants, this time accompanied by a trained musician to notate the melodies. She turned the song material she collected into a book, *Ballad and Sea-Songs of Newfoundland*, that was published in 1933, when she was 38. It seems that she published nothing else on folklore, beyond a solitary article on riddles in her forty-third year (Greenleaf 1938), which was also based on her youthful field experience.

Achim von Arnim (1781 – 1831) and Clemens Brentano (1778 – 1842) compiled the volumes of *Des Knaben Wunderhorn* in 1806 and 1808. They were 28 and 30

respectively, when the final volume appeared. While von Arnim wrote literary works after this, as did Brentano before subsequently withdrawing to a monastery, neither of them were to work with folklore again. Just Mathias Thiele (1795 – 1874) is a key figure in Danish folklore history by warrant of his collections of legends. Four volumes of these, *Danske Folkesagn I-IV*, appeared in quick succession, the last in 1823, when he was aged 28. Later in life he became an art historian and administrator. Nevertheless, he did subsequently issue two more folklore publications: two volumes of *Danmarks Folkesagn* in 1843, and a third in 1860. The first of these works represents a revision of his youthful volumes, this time more consistently arranged and indexed, and supplemented with material from other collectors and some of his own earlier unpublished material, while the 1860 volume is a collection of folk beliefs, that drew once again on his youthful fieldwork. In other words, although the publication dates suggest that Thiele's active work with folklore lasted a lifetime, his major activity was over before he was thirty, and, according to Timothy Tangherlini (personal communication May 2021), it is unlikely that he conducted any meaningful fieldwork after 1823. Publication dates can skew our estimates of the date of folklore activities in other cases as well. For Thiele, as it often is with others, much of the later work is revision of (or a return to) earlier work.

The idea of the folklore period even applies in the case of fakelorists. James MacPherson (1736 – 1796) was writing verse from his student days in Aberdeen. After university, he moved to Edinburgh, where at the age of 26 he published his *Fragments of Ancient Poetry Collected in the Highlands of Scotland* (1760). Following the success of this work, he published two epics *Fingal* (1762) and *Temora* (1763), which were dogged by controversy as to their authenticity. A recent biographer remarks "The rather negative reception *Temora* received brought to a close Macpherson's highly active involvement in such writing" (Thomson 2006). Two years later, aged 39, he republished his works as *The Works of Ossian*, in two volumes. By this point, he was already working in Government service (which he had entered in 1764), engaged in writing journalism and works of history. In 1780, he became a Member of Parliament for a constituency in Cornwall, a seat he held till his death.

No doubt, many similar examples from other periods and cultures could be adduced, but it is not my intention to fill this contribution only with examples –I also wish to discuss the concept of a youthful folklore period more generally. But before doing so, it should be said that the notion has been expressed in a rather bold way, whereas it requires treatment with a degree of nuance. The "folklore period" is a generalization with exceptions, some real and some apparent, which I shall now turn to discuss.

2. Some possible exceptions

In the first instance, there are cases where the subject's early death has left it impossible for us to know whether their involvement with folklore would have been something confined to their youth or a more long lasting pursuit. We might think of Alexander Afanasyev (1826 – 1871), the compiler of the standard edition of Russian folktales, who died in poverty of tuberculosis aged 45, or of Alexander Hilferding (1831 – 1872), who recorded more than three hundred epic

songs in northern Russia, and who died in the field of typhoid in his forty-first year. We might also consider Milman Parry (1902 – 1935), scholar of Balkan epic songs and developer of oral-formulaic theory, who died in an accident aged 33, or of Philip Otto Runge (1777 – 1810), best remembered as a painter, but who was also the collector of two Low German folktales later to appear in the Grimms' collection and who also died at the age of 33. And English folksong collector George Butterworth (1885 – 1916), was far from being the only European folklorist killed during the course of the First World War. In cases such as these, it is not possible to say whether, had the people concerned lived, their folklore interests would have fallen by the wayside or whether they would have continued into their more advanced years.

Then there are misleading cases where the existence of a limited folklore period is sometimes disguised by publication dates. John Symonds Udal's (1849 – 1925) study *Dorsetshire Folk-Lore* appeared in 1922. But it had largely been completed by 1889 (for example, what was to become the chapter on children's games appeared in that year in the journal *Folk-Lore*), after which he left for Fiji, where he lived and worked for the next ten years, followed by a dozen years in the Leeward Islands from 1900 to 1911. In other words, while this significant work, his only book-length work on folklore, appeared in print when he was 73, it was practically complete by the time he was 40.

Another example where publication dates are misleading is that of Oskar Kallas (1868 – 1946), who is nowadays remembered as a diplomat and a linguist, as well as a folklorist. In 1901, his thirty-third year, he received a doctorate from the University of Helsinki for his work on a folksong topic under the supervision of Kaarle Krohn. He had already helped in Jakob Hurt's collection of Estonian folk songs, and he had collected folktales from the Estonian minority in Latvia back in 1893. After receiving his doctorate, he worked as a lecturer in linguistics, a school teacher and later a head-teacher, before finally serving as a diplomat. From 1922 to his retirement in 1934, Kallas was the Estonian Ambassador to the United Kingdom. If one were to judge solely by the publication dates of his articles in British journals during his service as Ambassador (1923, 1928-9, 1930), one might imagine that he was, despite his other duties, still active in folklore studies in later life. On reading these pieces, it becomes clear that they are not original research however, but rather upbeat overviews of what has been achieved by his compatriots. In other words, they are more an example of a diplomat engaging in nation-branding than in original folklore research.

Kallas is not alone in having an apparent revival of folklore interests after his folklore period proper. To return to James Britten, the first example we gave, although his interest in folklore had faded by the time he was forty, Vickery also found that there were signs of its "lingering continuance" (1978: 71), in this case his review of a folklore title during his seventy-fourth and final year. A particularly interesting case is presented by William John Thoms (1803 – 1885). As befits the man who coined the word "folklore", his folklore period was longer than average. It began in his twenties, with the publication of *Early English Prose Romances* and translations from *Deutsche Sagen* in *The Original*. In his early thirties he published his series of translations of folk literature, *Lays and Legends*, and when he was 35, he printed some of the writings of the seventeenth-century proto-folklorist John Aubrey. He was 42 by the time he coined the word "folklore", 43 when he

published his articles on the *Folk-Lore of Shakespeare*, and 47 when he announced a call for folklore contributions to his newly-founded journal *Notes and Queries* along with his plans to write an English equivalent of *Deutsche Mythologie* (Thoms 1850). However, in the years that followed, Thoms found himself unable to write his planned master work, and other interests monopolized his attention.

It is therefore wrong to see Thoms as a lifelong folklorist: he is better seen as a man of many interests who had a folklore period. In his case, it was a somewhat remarkable folklore period, in that it lasts longer than usual (into his late forties) and involved the coining of a term that would subsequently become globally important. Nevertheless, he cannot be thought of as being active in the lifelong way that Evald Tang Kristensen and Giuseppe Pitrè were, although there is a trace of a "lingering continuance" in Thoms' folklore career. In his seventy-fifth year, the Folklore Society was founded in London, and the first issues of the Society's journal contain a few notes and articles from his pen. However, these do not represent original work, but consist in the publication (and completion) of work carried out decades earlier, alongside reminiscences of his earlier activities and companions. In other words, this represents not a revival, but a tying up of loose ends long after a folklore period has ended –a phenomenon that is far from uncommon.

A potential difficulty in trying to identify the existence and extent of a person's folklore period is that in many instances the only tool we have to measure it by is their publication history. Might it be the case that in some cases people who seem to have been through their folklore period were in fact still engaged in folklore, cultivating it in ways less visible to historians than authorship? Perhaps. And yet, this does not convincingly account for many of the cases above (and elsewhere), where the figures involved were still authoring books on other topics later on in their life, but had ceased to produce books on folklore. Indeed, this links to the fact that what usually happens when individuals move on from folklore is not so much that they end all forms of public intellectual activity, but rather they divert their energies into new fields. This is especially marked in cases where people, such as Abbott, retain an interest in a certain area (in his case in the Balkans), but move on to subjects other than the folklore of that area.

There are also some cases that are genuinely hard to place. Take Charlotte Burne (1850 – 1923), for instance, a notable figure, remembered for compiling what may be the best regional collection of folklore in England. Was she a lifelong folklorist or someone who went through a folklore period? Burne is most famous for what she achieved in her thirties, especially the three volumes of *Shropshire Folklore: A Sheaf of Gleanings* (1883, 1885, 1886). Her biographers describe the years of her forties as "fallow ones" (Ashman and Bennett 2000: 11). So, at this stage, her life seems very much to fit the folklore-period paradigm. But then, following a move to London things take a turn. She becomes editor of the journal *Folklore*, publishes some (typically brief) articles in it, is invited to serve as the Society's President, and organises the revision of the Society's *Handbook of Folklore*. So how should we place her: as someone with a folklore period or as a lifelong folklorist? Although she is chiefly remembered for what she achieved during her thirties, her folklore activities later in life are more substantial than, for example, those of Thoms. But then again, she never attempts anything of the scale of her *Shropshire Folklore*, nor does she manage to bring to completion her book-project with Alice Keary focussing on North Staffordshire. What we have is someone who in

the final third of her life revives her earlier folklore interests, but who does not operate in a manner that is as intense or as significant as in her heyday. Is this continuation or attenuation? Or something in between?

Cases such as Burne's are hard to place. But just as hard cases make bad law, such biographical cases need not invalidate the more general "law" of the folklore period. We now move on to considering why there is such a thing as a folklore period, and why it is that this period typically runs from a person's early or mid-twenties to their mid or late thirties.

3. Why a folklore period?

Could it be that what has been described here as "the folklore period" is simply another name for "the fieldwork period"? This certainly might be true for the most strenuous forms of fieldwork. For example, fieldwork of the type that Elias Lönnrot (1802 – 1884) conducted might rightly be seen as a young man's game: he prosecuted eleven arduous field trips in Finland and Karelia in his youth, the last one when he was aged 47. After that he married and went on no further field trips, instead compiling books in his study. And yet such an equation of a researcher's folklore period with their period of strenuous fieldwork, while suggestive, cannot be all there is to the matter, as there are forms of fieldwork much less arduous than those that Lönnrot conducted. As we may recall, there have even been folklorists who arranged to have informants visit them in their own homes or come to them in a hotel. Such a practice hardly interferes with anyone's enjoyment of their creature comforts. Likewise, there were also folklorists who were willing to rough it later on in their lives. So this is not anywhere near the full story.

A related fact may be that it is easier to travel when one is unattached. Likewise, it is often easier to meet people from social circles different from one's own when one is one's twenties (and, hence, beginning to think about those differences) than it is when one is older, and, for many people, the folklore period may overlap with a footloose "period of travel", a time when everything is new and exciting, when they can get to new places, meet different kinds of people whom they have not met at close quarters before, and gain fresh interests. But if those who turn out to be lifelong folklorists and those who have a folklore period and then move on both share the experience of taking up folklore during the excitement of their youth, the question therefore ceases to be why people start cultivating an interest in folklore and becomes why do some of them stop? A related question here is why it is people do not tend to become folklorists (as opposed to becoming "folklore fans") in their forties, fifties, sixties, seventies and beyond?

Might there be an economic explanation for the end of folklore period? Just as many an interest in folklore flourishes as a response and resistance to the mundane workaday world that people in their teens and twenties are cast into, when eventually those young people marry and form households, they can become occupied with childcare or with working to provide for their family to such an extent that it leaves little time (or energy) for their earlier interests. There is, after all, rarely much money to be had in cultivating folklore, so might it be the case that people move on when they have grown tired of living hand to mouth? Such an explanation, however, does not account for cases of those with private incomes. We may need some kind of additional, complementary

psychological explanation. Might this be related to the trivialising of folklore? Thoms' foreboding that many readers "will at first be somewhat disposed to smile at the high sounding tone in which such trifles as Old Wives' Legends, and Fire-Side Stories, are alluded to" (1834: iii) has been shared by many folklorists since. Could it be that what puts an end to the folklore period for some is the sense that an interest in popular tales and sayings is too trivial for a grown-up to remain engaged in, that a time comes when such childish things should be put away and their place taken by other interests?

In fact, we might invoke psychological explanations for the beginning of a conscious interest in folklore. Whereas adolescents are often intent on not being childish or naïve (or, at least, not being seen to be), the discovery of folklore in post-adolescence may amount to a rediscovery of the naïve. Looking back on his progress as a writer, Calvino said the following about his authorship of the fabulistic *Il visconte dimezzato*, something which followed a string of early neo-realist works that better fitted the mood of the times:

> I began doing what came most naturally to me –that is, following the memory of the things I had loved best since boyhood. Instead of making myself write the book I *ought* to write, the novel that was expected of me, I conjured up the book I myself would have liked to read, the sort by an unknown writer, from another age and another country, discovered in an attic (Calvino 1980: vii).

Yet the psychological explanations that we posit above are competing ones. The hypothesis of the folklore period representing a recovery of the wonder-filled nature of childhood following the cynicism of adolescence and being an antidote to the rule-bound notions of formal education would seem to be the opposite of a hypothesis that the high-mindedness and idealism typical of many in adolescence are deepened and become focused during the onset of the folklore period. In this understanding, the folklore period represents a continuation of an earlier psychic alignment, rather than being a second breach and a return to something earlier. Given the diametrically-opposed nature of these two explanations, it would seem that attributing a *general* psychic theory as being behind the folklore period would be a hard task: even if the rediscovery of the naïve that Calvino's account seems to speak of should apply in many cases, it may not apply in all.

Does an interest in folklore differ from that in other pursuits? After all, there are other spiritual domains typically associated with one's twenties and thirties. Many people write verse during their youth, for instance, but few make it a lifelong practice. And, correspondingly, if poetry is popularly associated with any stage in the life course, it would seem to be most closely associated with youth, a link that, while being far from the whole truth of the matter, is nevertheless also found reflected in the iconography of poets (statues, photographs, paintings), as well as in remarks such as Idris Davies' dictum of "the young, the real Wordsworth" (cited in Prothero 2013: 81). And yet, while we might think of some poets as flourishing when young, there are plenty of cases of poets flourishing late in life, and though it is even less commonly remarked upon, there are also some poets whose best work is from their middle years. So why shouldn't there be folklorists renowned for their early achievements, others famed for their mid-life activities, and yet others esteemed for their late works? And might we find there are folklorists worthy of praise for both their early and late works, but not for those in between?

4. Implications (and further questions)

As this stands, there are still some more things to be borne in mind. Firstly, it is worth remembering that not every lifelong folklorist must be a scholar of immense stature. Some of those whose engagement with folklore was of shorter duration will have achieved more than those who stuck at it for their entire lives. Secondly, it is also worth remembering that not everyone is the same after their folklore period. Ibsen, for example, seems to have forgotten about folklore later in life, while other writers, such as Calvino, and maybe Goethe too, were shaped by it even as they moved on from it. There may be many cases where a person's folklore period has had a continuing subtle influence over them later in life when they are no longer dealing with folklore *qua* folklore.

If, regardless of its possible causes, it is more common to go through a folklore period than it is to sustain a lifelong interest in folklore, might there be implications regarding the character of our existing folklore data? If the passing of a folklore period can be seen to have something to do with settling down, physically, economically, and perhaps psychologically, should we not value more highly the example of those who stuck with folklore of local communities during extended periods of living in the same spot, people such as pastors (and in some cultures, doctors, state officials, teachers, or missionaries) who accrued long-term quotidian data on the people about them? People, indeed, such as Robert Codrington (1830 – 1922), who spent a quarter of a century among the Melanesians, working as a missionary and bishop, before writing up his what he had learnt in the final years of his posting and when already back in England during his early years of retirement (Codrington, 1885, 1891). This is a scholarship of a different character than work done with the brio and haste of youth: less bold, yet less superficial. As Codrington (quoting his colleague Lorimer Fison) remarked:

> When a European has been living for two or three years among savages he is sure to be fully convinced that he knows all about them; when he has been ten years or so amongst them, if he be an observant man, he finds that he knows very little about them, and so begins to learn (Codrington 1891: vii).

Those who have been sent to outposts, whether on a Pacific island or a rural parish, have the time not only to do the least dramatic kind fieldwork that Burne singled out for praise, "the best collecting is that which is done by accident" (1890: 326), they also have time to write it up, which is not always the case for those who move on.

As far as areas and ethnicities are concerned, the two examples of lifelong folklorists that we began with, Tang Kristensen and Pitrè, felt a special commitment to their particular areas (and local peoples), namely, Jutland and Sicily, although they both also undertook projects for their countries at large, Denmark and Italy. It is often the case that folklorists remain committed to a particular group within their own culture, whereas anthropologists typically begin with studying one foreign group (in their twenties), and move onto to study another group (typically in their forties). To give just one example, the American Clifford Geertz began working in Indonesia before later working in Morocco. So, another explanation for the limits of the "folklore period" might

derive from this very dedication of folklorists to a single area or people. Could it be, in other words, a case of an interest reaching its natural state of exhaustion? Anthropologists avoid the danger of their "anthropological period" coming to an end by shifting to a whole new continent, ethnos, set of problems, or way of approaching existing problems precisely at the time (mid-life) when their initial interest might begin to flag.

In the annals of folklore study, few folklorists have moved on to this extent. One notable exception would be that of the American Henry Glassie (b. 1941). Beginning with fieldwork 'at home' in America like so many of his contemporaries, in his thirties he undertook extended fieldwork in Northern Ireland, and then having turned forty, he began fieldwork in the radically different setting of Turkey, before moving on to Bangladesh, Brazil, and elsewhere. Another example of someone willing to find himself in different settings might be his compatriot Herbert Halpert (1911 – 2000), who, it seems, wanted to spend his life investigating as many Anglophone folklores as possible, and who carried out fieldwork in New York, New Jersey, Kentucky, and elsewhere in the eastern United States, before finally settling in Newfoundland. In addition to his geographical shifts, which are still modest when compared to a shift from Indonesia to Morocco, it may also be significant that the geographical moves also went along with a shift in the genres he chose to focus on, in this case from folksong texts and child rhymes to folk narrative. Such a refreshing shift might not only be in space or by genre, it might involve a change of period, such as the changes that historians sometimes make. An example of the latter might be Carl Lindahl (b. 1947), whose shift was from medieval folklore (as found in Chaucer's *Canterbury Tales*) to modern folklore (as found in the Appalachians, and in Louisiana). Similar to such moves made by historians, Lindahl's move was forward in time, rather than backward. Another example might be that of John Miles Foley (1947 – 2012), who was interested in three traditions: Old English, Ancient Greek and recent South Slavic. The model of a mid-life shift does not apply so clearly in his case, as Foley had already equipped his bow with these three strings by the time he completed his doctoral thesis in his twenty-eighth year (1974). But perhaps it was by switching between the three during the course of his career that he managed to maintain his interest in oral tradition. Such mid-life shifts may have an element of chance, but they may also be involuntary, for instance, the shift by Linda Dégh (1920-2014) from Hungarian to American folklore was conditioned by her change in place of residence. Alongside this, a folklorist may make several shifts, yet one may still prove more decisive than the rest. For example, Lauri Honko (1932-2002) made various moves from his initial concentration on Finnic folk belief (which ranged from Saami folklore to Karelian laments), before finally settling upon the study of epics.

With this contribution, I have tried to draw attention to what seems to me to be a remarkable, yet unremarked, phenomenon –namely, that an active interest in folklore often only lasts for a certain period of the individual's life, and that when this is the case, it mostly occurs when they are in their twenties and thirties. I have also suggested that publications by someone with a passing interest in folklore (even if they take a dozen years to come to fruition) may well represent a different style of scholarship from those who are residents rather than visitors, and who steadily accrue their data and repeatedly turn over it in their minds, and that we

should be alive to this when we read their works. I have also attempted to suggest sociological, economic, psychological and other factors behind the existence of the "folklore period". These explanations may be less convincing that the claim itself, so alternate explanations would be welcomed, as, indeed, would be ideas about what might extend a folklore period. Additionally, I have suggested that lifelong folklorists may be characterised as undergoing a refreshing mid-life shift in interest that forestalls any early end to their folklore interests and activities.

To conclude, let us return to our initial observation regarding novelists. In the same piece where we were introduced to the model of the prototypical novelist who begins publishing "between 25 and 35, and write[s] a novel respectably every two or three years until they die", the critic concerned also pointed out exceptions to this model: those novelists who "don't start until they are 60", others who "stop abruptly without warning", and yet others who "write one novel and no more" (Hensher 2021). These multiple career trajectories also apply to folklorists, meaning that the notion of a "folklore period" must remain a generalization. Nevertheless, it still seems to be a generalization that gives a better-than-random account of when folklore is likely to be taken up as a vital interest and, by the same token, when it will be put to one side.

5. References

ABBOTT, G.F. (1900): *Songs of Modern Greece*. Cambridge: Cambridge University Press.

— (1903): *Macedonian Folk-Lore*. Cambridge: Cambridge University Press.

ARNIM, Achim von; Clemens BRENTANO (1806, 1808): *Des Knaben Wunderhorn*. Heidelberg: Mohr.

ASHMAN, Gordon; Gillian BENNETT (2000): "Charlotte Sophia Burne: Shropshire Folklorist, First Woman President of the Folklore Society, and First Woman Editor of Folklore. Part 1: A Life and Appreciation". *Folklore* 111/1: 1-21.

BOYLE, Nicholas (1991): *Goethe: the poet and the age. Vol.1. The poetry of desire (1749-1790)*. Oxford: Clarendon.

BRITTEN, James (1878): "Plant-Lore Notes to Mrs. Latham's West Sussex Superstitions". *Folk-Lore* 1: 155-158.

— (ed.) (1881): *Remains of Gentilisme and Judaisme*. Publications of the Folk-Lore Society 4. London: Satchell, Peyton.

BRITTEN, James; Robert HOLLAND (1878-1886): *A Dictionary of English Plant-Names*. London: Trübner.

BURNE, Charlotte (1883, 1885, 1886): *Shropshire Folk-Lore: A Sheaf of Gleanings*. London: Trübner.

— (1890): "The Collection of English Folk-Lore". *Folklore 1/3: 313-330*.

— (1914): *Handbook of Folk-Lore*. London: Sidgwick and Jackson for the Folk-Lore Society.

CALABRESE, Stefano; Sarah CRUSO (2008): *Il folklore unplugged. Lettere di Calvino, Cocchiara, De Martino e Pavese sulla tradizione popolare*. Bologna: Archetipolibri.

CALVINO, Italo (1952): *Il visconte dimezzato*. Turin: Einaudi.

— (1956): *Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti*. Turin: Einaudi

— (1980): *Our Ancestors: Three Novels*. London: Secker and Warburg.

Codrington, R.H. (1885): *The Melanesian Languages*. Oxford: Clarendon.

— (1891): *The Melanesians: studies in their anthropology and folk-lore*. Oxford: Clarendon.

Edwards, Ernest (2004): "Phillipps, James Orchard Halliwell- (1820–1889)". *Oxford Dictionary of National Biography (*23 Sep. 2004) <https://www-oxforddnb-com.ezproxy.herts.ac.uk/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-1000619> [Last access: May 2021]

Florensky, Pavel (1910): *Sobranije chastushek Kostromoskoj gubernii Nerextskogo uezda*. n.p.: Kostroma.

Foley, John Miles (1974): "The Ritual Nature of Traditional Oral Poetry: Music, Metrics, and Matter in the Anglo-Saxon, Homeric Greek, and Serbo-Croatian Poetris". Unpublished University of Massachusetts Ph.D. thesis.

Greenleaf, Elisabeth Bristol (1933): *Ballads and Sea-Songs of Newfoundland*. Cambridge/Mass: Harvard University Press.

— (1938): "Newfoundland Riddles". *Marshall Review* 1/3: 5-20.

Halliwell, James Orchard (1842): *The Nursery Rhymes of England, collected principally from Oral Tradition*. London: T. Richards for the Percy Society.

— (1846-7): *A Dictionary of Archaic and Provincial Words, Obsolete Phrases, Proverbs, and Ancient Customs*. London: J.R. Smith.

— (1849): *Popular Rhymes and Nursery Tales of England, a sequel to the Nursery Rhymes of England*. London: Frederick Warne.

Hensher, Philip (2021): "An unsuitable attachment to Nazism: Barbara Pym in the 1930s". *The Spectator* (17 April 2021) <https://www.spectator.co.uk/article/an-unsuitable-attachment-to-nazism-barbara-pym-in-the-1930s> [Last access: April 2021]

— (1971): *The Euing Collection of English Broadside Ballads: in the Library of the University of Glasgow*. Glasgow: University of Glasgow Publications.

Ibsen, Henrik (1867): *Peer Gynt*. Copenhagen: Gyldendal.

— (1877): *Samfundets Støtter*. Copenhagen: Gyldendal.

— (1879): *Et dukkehjem*. Copenhagen: Gyldendal.

Kallas, Oskar (1923): "Estonian Folklore". *Folklore* 34/2: 101-116.

— (1928-29): "Scandinavian Elements in Estonian Folklore". *Saga-Book* 10: 100-112.

— (1930): "Estonian Folk Literature". *Slavonic and East European Review* 9 (25): 107-115.

Macpherson, James (1760): *Fragments of Ancient Poetry Collected in the Highlands of Scotland*. Edinburgh: G. Hamilton and J. Balfour.

— (1762): *Fingal: an ancient epic poem*. London: T. Beckett and P. A. De Hondt.

— (1763): *Temora: an ancient epic poem*. London: T. Beckett and P. A. De Hondt.

MACPHERSON, James (1765): *The Works of Ossian: the Son of Fingal*. London: T. Beckett and P. A. De Hondt.

MATTHEW, H.C.G.; Brian HARRISON (2004-): *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford: Oxford University Press.

PALMER, R. (2006): "Percy, Thomas (1729–1811), writer and Church of Ireland bishop of Dromore". *Oxford Dictionary of National Biography* <https://www-oxforddnb-com.ezproxy.herts.ac.uk/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-21959> [Last access: May 2021]

PERCY, Thomas (1763): *Five Pieces of Runic Poetry from the Icelandic Language*. London: Robert and James Dodsley.

— (1765): *Reliques of Ancient English Poetry*. London: James Dodsley.

— (transl.) (1770): *Northern antiquities: or, A description of the manners, customs, religion and laws of the ancient Danes, and other northern nations; including those of our own Saxon ancestors*. London: T. Carnan.

— (1932): *Ancient Songs, Chiefly on Moorish Subjects*. London: Oxford University Press.

PROTHERO, James (2013): *Wordsworth and Welsh Romanticism*. Newcastle: Cambridge Scholars.

STEARN, William T. "Britten, James (1846–1924), botanist and Roman Catholic propagandist". *Oxford Dictionary of National Biography* (23 Sep. 2004) <https://www-oxforddnb-com.ezproxy.herts.ac.uk/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-38297> [Last access: May 2021]

STROBACH, Hermann (ed.) (1982): *Volkslieder gesammelt von Johann Wolfgang Goethe; Wiedergabe der Weimarer Handschrift mit Transkription und Erläuterungen*. Weimar: Hermann Böhlaus.

THIELE, Just Mathias (1818-1823): *Danske Folkesagn I-IV*. Copenhagen: Andreas Seidelin.

— (1843): *Danmarks Folkesagn I-II*. Copenhagen: C.A. Reitzel.

— (1860): *Danmarks Folkesagn III*. Copenhagen: C.A. Reitzel.

THOMS, William John (1827-1828): *A Collection of Early English Prose Romances*. London: William Pickering.

— (1834): *Lays and Legends: Germany*. London: George Cowie.

— (ed.) (1839): *Anecdotes and traditions, illustrative of early English history and literature*. Camden Society Publications, old series, 5. London: John Bowyer Nichols.

— (1850): "Folk Lore". *Notes and Queries* 1/14: 223.

THOMSON, D. (2006): "Macpherson, James (1736–1796), writer". *Oxford Dictionary of National Biography* (19 May 2021) <https://www-oxforddnb-com.ezproxy.herts.ac.uk/view/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-17728> [Last access: May 2021]

UDAL, John Symonds (1922): *Dorsetshire Folk-Lore*. Hertford: Austin.

VICKERY, A. Roy (1978): "James Britten: A Founder Member of the Folklore Society". *Folklore* 89/1: 71-4.

6. Acknowledgments

This work was supported by the Estonian Research Council grant PRG 670.

Thanks to David Hopkin, Elliott Oring, Tim Tangherlini, and Andrei Toporkov for suggestions received in the course of writing.

Ressenyes

Reviews



Al-Garnāṭi, Ibn ʿĀṣim: *El libro de los huertos en flor (ḥadāʾiq al-azāhir). Cuentos, refranes y anécdotas de la Granada nazarí.* Traducción, estudio preliminar y notas de Desirée López Bernal. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2019, 573 págs.

El libro de los huertos en flor

Francisco Moscoso García
Universidad Autónoma de Madrid

El autor de *El libro de los huertos en flor* nació en Granada en 1359, perteneció a una familia conocida de la vida política, judicial e intelectual del sultanato nazarí, se formó en la jurisprudencia y las letras, alcanzando un gran dominio tanto de la prosa como de la poesía, fue secretario y visir del sultán, pasó por la cárcel debido a las intrigas políticas, luego fue juez en Guadix y juez supremo en Granada, y murió en esta ciudad en 1426. El género al que pertenece su obra *ḥadāʾiq al-azāhir* es el de *adab* y fue dedicado al emir Yūsuf II. La editora explica que este género, en la época preislámica, era sinónimo de *sunna*, «conjunto de costumbres ancestrales, transmitidas oralmente de generación en generación» (p. 22). Y a partir del siglo VIII, comenzó a especializarse para servir a la enseñanza del «individuo culto (*adīb*) y refinado (*ẓarīf*)» (p. 23). Dentro de esta disciplina, había diferentes tipos de libros: manuales para formar a secretarios, centrados en los avaros —como el conocido *Libro de los avaros* de al-Ŷāḥiẓ—, o de individuos inteligentes y tontos con una connotación humorística. Es en esta última línea de humor en la que se clasifica la obra de Ibn ʿĀṣim (p. 23-24). No hay que olvidar que estos textos estaban escritos en la variedad árabe clásica y el escritor quería demostrar su dominio. Su comprensión solo estaba al alcance de aquellos que tuvieran competencias en árabe clásico, es decir, solo la élite.

La editora expone en su presentación de forma detallada las partes de las que se compone la obra, comenzando con el prólogo de Ibn ʿĀṣim, en el que se explica «el proceso de composición y estructuración *de su ḥadāʾiq al-azāhir*» (p. 24). En este, Ibn ʿĀṣim indica cuál es su objetivo:

> Hay en él distracción para las almas, alivio para los espíritus y atracción para la alegría y los contentos; es el sosiego del corazón, el entretenimiento de quien asiste a las tertulias y a las veladas nocturnas, el regalo del que llega y las provisiones del viajero (p. 53).

El libro se compone de «seis huertos», divididos en capítulos, menos el cuarto. Son relatos narrativos, menos el quinto, que recoge una colección de 854 refranes traducidos de la lengua árabe nativa de los andalusíes, y algunos del árabe clásico. Los textos están escritos en esta última variedad y muchos de ellos incluyen versos. El resultado final es —según la autora— una obra que «transmite a quien se adentra en ella la sensación de estar armónica y equilibradamente ordenada» (p. 25). Además de esto, cabe destacar «la alternancia entre los contenidos serios como los más livianos» (p. 26), y la temática tan diversa: temas universales como la muerte o la enfermedad, algunos inmorales como la pederastia, el humor provocado por defectos físicos, temas de tipo sexual y escatológico, asuntos religiosos, etc. (p. 28-29).

Tres son los ejes de esta obra: anécdotas procedentes de la literatura árabe conocida como *adab,* cuentos y refranes de la Granada nazarí. Todo este mate-

rial literario está recogido en la única obra en prosa del granadino Ibn ʿĀṣim. La autora incluye al final de su edición un apéndice con los 44 cuentos que se recogen en *El libro de los huertos*, con su correspondiente clasificación en ATU (Aarne-Thompson-Uther). A este le sigue otro apéndice con aquellos textos «que constituyen cuentos folclóricos en el mundo árabe» (p. 12) y que están incluidos en las obras de Basset, Marzolph y El-Shamy. Sin embargo, hubiera sido preferible diferenciar los cuentos de las anécdotas. Por ejemplo, poner en el primer índice, el de la clasificación ATU, los cuentos que aparecen en las obras de estos tres autores y en el segundo índice solo anotar las anécdotas. El título de la obra de Basset, *Mille et un contes, récits et légendes arabes*, diferencia «cuento», «relato» y «legenda»; Marzolph habla en su título de «literatura de *adab*», sin diferenciar los tipos de textos, y El-Shamy incluye en su título la voz *folktale*, término que engloba lo que Basset clasifica en su título.

La importancia de estos relatos recogidos en *El libro de los huertos* radica en tres aspectos. El primero tiene que ver con la transmisión de toda una literatura oral y escrita, recogida en los tratados de *adab* desde los inicios del islam, incluso poco antes, en época preislámica, de la que es heredera, tanto en forma como en contenido, la obra de Ibn ʿĀṣim, y a la que se añadieron anécdotas que circulaban en al-Ándalus. El segundo, porque sirve de puente entre la tradición literaria árabe y la rica literatura del Siglo de Oro de nuestro país, gracias a la transmisión que de ella hacen los moriscos. Y el tercero, porque podemos seguir el rastro a los huertos en la rica literatura escrita y oral posterior a la caída de Granada en 1492. Muchos judíos y moriscos tuvieron que exiliarse, por ejemplo, al norte de África, y con ellos trajeron el manuscrito de Ibn ʿĀṣim, pero también una rica literatura oral transmitida de generación en generación a través de la lengua árabe materna o del castellano —este último es el caso de las comunidades judías en Marruecos de algunas ciudades del Norte—, que evolucionó a una variedad conocida como haquitía y que se habló en este país hasta los años setenta.

Las paremias contenidas en el capítulo V pueden ser rastreadas a partir del siglo XVI. Corriente y Bouzineb[1] han puesto de manifiesto la coincidencia de muchos de los refranes recopilados por el morisco granadino Alonso del Castillo y los de nuestro autor y Azzajjalī. A principios del siglo XIX en el *Vocabulista* del P. Patricio de la Torre[2] se recogen 183 refranes, de los que 86 proceden de la obra de Ibn ʿĀṣim[3]. Y se podría rastrear la presencia de estos refranes entre las más de 18.000 paremias recopiladas en 2011 en Marruecos por el grupo AMAPATRIL[4]. Claro que

1 *Cf.* Federico Corriente; Hussein Bouzineb: *Recopilación de refranes andalusíes de Alonso del Castillo*. Área de Estudios Árabes e Islámicos 3. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1994.

2 *Cf.* Francisco Moscoso García (ed.): *Vocabulista castellano arábigo compuesto, y declarado en letra, y lengua castellana por el M. R. P. Fr. Pedro de Alcalá del orden de San Gerónimo. Corregido, aumentado, y puesto en caracteres arábigos por el P. Fr. Patricio de la Torre de la misma orden, Bibliotecario, y Catedrático de la lengua Arábigo-erudita en el Rl. Monasterio de Sn. Lorenzo del Escorial, y profeso en él. Año de 1805*. Libros de la Isla 2. Cádiz: Editorial UCA y UCOPress, 2018.

3 *Cf.* Francisco Moscoso García: «Los refranes recogidos en el *Vocabulista* del P. Patricio de la Torre: puente de unión entre al-Andalus y Marruecos». *Boletín de Literatura Oral* vol. 10 (2020): 171-217.

4 *matn al-maṯal al-maġribi ad-dāriǧ*, ǧamʕ, ḍabṭ wa taḥqīq aǧ-ǧamʕiyya al-maġribiyya li t-turāṯ al-luġawi, AMAPATRIL, ar-Ribāṭ, maṭbūʕāt akādīmiyya al-mamlaka al-maġribiyya, silsila at-turāṯ, 2011.

muchas de estas podrían haber llegado a al-Ándalus y sobrevivir en muchos países árabes sin que hubieran llegado de vuelta. Lo mismo podríamos decir de los cuentos en muchas de las recopilaciones que se han llevado a cabo, no solo la de Basset. Por ejemplo, entre los 128 cuentos[5] que se recogen en la obra *Dictons et traditions*[6] del P. Yves Alliaume, que fueron recopilados en árabe del Sáhara argelino entre 1926 y 1978 en distintas localidades de esta vasta región, hay cinco que están en *El libro de los huertos*.

La edición final que ha hecho la autora es merecedora de tener en cuenta. Ha presentado, en primer lugar, los manuscritos y ediciones existentes, así como las traducciones parciales (p. 29-32). Las notas a pie de página, un total de 1.328, son indispensables para entender los relatos en muchos de sus pasajes. Primero, por la cantidad de personajes que la autora ha reseñado debidamente, situándolos en su contexto. En este sentido, cabe destacar el índice onomástico tan extenso y completo que incluye al final del libro. Le siguen otros dos índices con nombres de tribus y linajes y toponímico. Son igualmente interesantes las aclaraciones sobre el léxico especializado —nombres de comida, términos administrativos, religiosos, etc.—, cuyo índice completo se recoge también al final. Quizá hubiera sido necesario que aquí pusiera la traducción de cada uno de ellos, ya que, al leer los textos, la autora solo coloca la traducción y una explicación detallada en nota a pie de página la primera vez que aparecen. Y, por último, hay muchas más indicaciones que hacen la lectura de los textos bastante comprensiva para un lector que no conozca la lengua árabe. Entre ellas cabe destacar algunos términos, préstamos del romance al árabe andalusí, que la autora ha mantenido y comentado convenientemente: *duš*, «dos», *fidawš*, «fideos» (p. 184-185).

Hay referencias a la época preislámica, a los imperios bizantino y persa, a Alejandro Magno, a los califas ortodoxos, a califas omeyas y abasíes —entre estos, Hārūn al-Rašīd—, a Jesús y a algunos apóstoles o a Juan el Bautista, a coptos, a griegos, a los hijos del cuarto califa ortodoxo, Alí, a poetas como Abū Nuwās y al-Mutanabbī —considerados grandes poetas por los árabes—, a los creadores de las escuelas jurídicas, como Abū Ḥanīfa, a figuras religiosas como el almuédano[7], al zejelero andalusí Ibn Quzmān, al autor del *Libro de los avaros,* al-Ŷāḥiẓ, a las ciudades de Kufa, Basora, Medina, La Meca, Bugía, Sevilla o Granada, a cuentacuentos, a gramáticos, a beduinos, a gorrones, avaros, al vino, etc. La lista sería intermina-

---

Amapatril: *Association marocaine du patrimoine linguistique.* La recopilación de los refranes ha sido hecha por sus integrantes: Zakia Iraqui Sinaceur, Abderrahim Youssi, Fouzia Benjelloun, Hafida Lamrani, Mohamed Dahbi y Abdelhaq Cherradi.

5 Francisco Moscoso García: *Cuentos del Sáhara argelino recogidos por el P. Yves Alliaume. Estudio y edición bilingüe árabe argelino del Sáhara-español de los textos*. Textos semíticos, Arabica. Córdoba: UCOPress (en prensa).

6 *Cf.* Francisco Moscoso García: «Dichos y tradiciones: Literatura oral y orientalismo católico en el Sáhara argelino (1926-1975)». *Boletín De Literatura Oral* anejo 2 (2020): 1–1114, DOI: https://doi.org/10.17561/blo.vanejo2

7 Sobre este personaje hay un cuento en la edición con el número 455 (p. 181), que está clasificado en ATU con el número 1730. La imagen del almuédano que se enamora de una mujer, porque la ve en la terraza de su casa desde lo alto del alminar, es recurrente en otros cuentos del mundo árabe. Véase el cuento *zaṛqa w maṛqa* (ATU 883B) en Francisco Moscoso García: *Aproximación al cuento narrado en árabe marroquí.* Suomalaisen Tiedeakatemian Toimituksia Humaniora 362. Helsinki: Annales Academiæ Scientiarum Fennicæ, 2012.

ble. Sí nos gustaría resaltar la presencia de Ŷuḥā[8], de quien valdría la pena ver si muchas de las historias que se cuentan de él en la cuenca mediterránea se corresponden con los textos en los que aparece su figura o en otros que no.

La edición de *El libro de los huertos en flor* llevada a cabo por Desirée López Bernal es, en su conjunto, una gran contribución para conocer la literatura andalusí en su última etapa peninsular y constituye un material de investigación primordial para seguir el rastro de esta producción tanto en España, en la literatura del Siglo de Oro, como en el mundo árabe en general, y de la región de Magreb en particular.

8 Sobre este personaje, *cf.* Tomás García Figueras: *Cuentos de Yehá*. Sevilla: Padilla libros, 1989, y Clara María Thomas de Antonio: «Ŷuḥā, un personaje popular en el Magreb y en todo el mundo árabe». *al-Andalus-Magreb* núm. 1 (1993): 187-223.

Miralles i Monserrat, Joan: *Veus del passat*. Biblioteca Càtedra Unesco VI. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2019, 242 p.

Veus del passat

Montserrat Soronellas Masdeu
Universitat Rovira i Virgili, Tarragona

El llibre de Joan Miralles, catedràtic emèrit de Filologia Catalana a la Universitat de les Illes Balears, és la publicació d'una etnografia iniciàtica d'un acadèmic que té una extensa i prolífica obra en diversos camps d'interès filològic i històric. És un llibre publicat l'any 2020 però que ens desplaça a finals de la dècada de 1960, quan Joan Miralles era un jove investigador, acabat de llicenciar i ple de curiositat per interpretar la realitat més propera, la del seu poble, Montuïri, a l'illa de Mallorca, una realitat que començava a canviar molt de pressa. Miralles s'interessa per rescatar de l'oblit previsible maneres de fer, de relacionar-se, personatges de l'època, cultura popular i tota mena de relats sobre la història local que fins llavors havien estat quotidians però que ja començaven a caure en desús. Val a dir que l'autor demostra tenir una sensibilitat especial atès que l'any 1969, quan fa les primeres entrevistes a persones de Montuïri, la societat encetava la transformació i, en aquest punt d'inici, el canvi encara no ha tingut temps de provocar reaccions potents que activin la voluntat ferma de retenir i patrimonialitzar el passat. Miralles, doncs, que és nascut l'any 1945, no actua des de l'enyorança d'un passat idealitzat, sinó des de l'interès per retenir uns coneixements transmesos per tradició oral o per la mateixa pràctica, als quals ni la societat en abstracte ni les mateixes persones informants són capaces encara de donar valor. Amb les seves entrevistes, Miralles s'aboca a recollir una cultura que als montuïrencs d'ara els resulta llunyana i quasi exòtica, però que l'any 1969 encara era a tocar.

Veus del passat és un recull d'onze testimonis de persones residents a Montuïri, que Joan Miralles va recollir majoritàriament l'any 1969 (hi ha dues entrevistes fetes els anys 1978 i 1979). Les onze persones, quatre dones i set homes, van fer un total de 21 sessions d'entrevista amb Miralles, la qual cosa ja és indicativa de la voluntat de l'entrevistador de fer una recollida exhaustiva i científica de les dades que tenia interès a recaptar. Val a dir que una de les persones entrevistades, Joan Grimalt Pocoví, *Niu*, va fer fins a vuit sessions d'entrevista amb Miralles, senyal inequívoc que, com veurem, es tractava d'un informant essencial per a alguns dels temes de recerca futurs de l'autor i una persona a la qual calia tornar i retornar per recollir les dades amb la major amplitud i fidelitat possible i fer-ho sense cansar-la en excés amb sessions llargues d'entrevista. Cadascuna de les persones entrevistades és identificada amb el nom, cognoms i amb el renom. L'ús del renom és indicatiu de l'interès i l'expertesa de Miralles en l'estudi de l'onomàstica, una de les seves especialitats de recerca.

Per fer reculls de memòria oral és indispensable dominar la tècnica de l'entrevista. Al llibre intuïm un Miralles entrevistador àvid d'obtenir la informació que busca, intuïtiu i també preparat, que demostra dominar el context de la informació que demana a les persones a qui entrevista. No ens ho explica, però es pot deduir de la manera com condueix les entrevistes i en les repeticions dels temes que tracta en cadascuna que Miralles va fer servir un guió que va utilitzar de manera flexible per tal que la persona entrevistada se sentís lliure per esplaiar-se en aque-

lles qüestions del seu interès, però sense que l'entrevistador hagués de renunciar a l'obtenció de tota la informació que havia previst. Es nota, però, en algun moment de les entrevistes, algun petit pecat d'entrevistador jove i encara inexpert, en la manera com Miralles salta d'un tema a un altre. Hi ha un moment molt significatiu pel que fa a aquest tipus d'interrupcions, és el moment en què una de les informants, Aina Maria Oliver i Sastre, està relatant un episodi molt personal de la seva vida, la mort del seu marit, en què un Miralles jove i potser incomodat pel relat massa situat en la dimensió de les emocions canvia radicalment de tema i li pregunta: «Com va ser que va tenir telèfon?» Faig aquesta apreciació no com un demèrit, al contrari, sinó per reivindicar un dels valors del llibre: publicar la transcripció de les entrevistes és un exercici de valentia pel que implica de despullar-se com a investigador de la retòrica protectora de l'anàlisi científica que amaga les destreses o les errades que cometem en el procés del treball de camp. Miralles, com diu Joan A. Argenter en el seu pròleg, ens ha deixat entrar al seu Arxiu d'Història Oral, un espai que va començar a configurar ell mateix el 1969, i que ara esdevé definitivament i radicalment públic en la mesura que el llibre ens dona accés a les transcripcions i també als àudios de les entrevistes mitjançant un codi QR que ens permet escoltar les veus dels personatges protagonistes del llibre. Quina manera tan generosa de retornar a Montuïri, a la seva gent i a les persones interessades, la riquesa de la informació recollida fa cinquanta anys.

Les entrevistes versen sobre temàtiques locals, les dimensions personals n'acostumen a ser absents, més enllà de recollir els noms de les persones entrevistades o alguna informació sobre l'ofici i la família. Són entrevistes centrades en la memòria col·lectiva. Miralles cerca preservar la memòria de la cultura popular i d'alguns episodis de la història local: les formes de sociabilitat, els mitjans de transport i la seva transformació, els balls, les glosses, la música popular, les rondalles, l'etnomedicina, la memòria de tempestes i epidèmies, el bandolerisme i el contraban, la bruixeria, la localització de possibles jaciments arqueològics, la transformació de les formes de treball amb l'arribada de la tecnologia, els personatges locals, els usos alimentaris i les formes de vestir, entre d'altres. Les entrevistes no tenen un perfil biogràfic, sinó que pregunten directament sobre la informació que és objecte de la cerca. Altre cop no estem davant d'una mancança, sinó d'una manera de fer que hem de situar també en un moment en què es donava menys valor al relat biogràfic, a la història de vida, com a context per interpretar la informació recollida.

A les notes a peu de pàgina, Miralles proporciona al lector informació precisa i erudita sobre les dades que van apareixent als relats. La informació sobre els noms de lloc i de persona és ampliada de manera oportuna a les notes al peu amb les dades de context, geogràfiques, històriques i lexicogràfiques que són necessàries per ser contextualitzades i interpretades. És així que el llibre depassa el simple recull d'uns relats que tenen gran valor etnogràfic, per tal de ser també un llibre d'història local, d'història de l'illa de Mallorca i de la seva riquesa lingüística i cultural. El llibre combina les diferents veus: la de l'etnògraf-entrevistador d'un jove Miralles; les de les persones informants, d'un valor incalculable pel fet que ens fan un relat que avui ja no podria ser recollit, i la veu d'un Miralles madur, acadèmic i investigador expert, que s'ha esforçat a completar la informació, a arrodonir-la, a voltes amb interpretació, a voltes proporcionant les dades de context que posen en valor les narratives.

El llibre comença amb un pròleg també excel·lent de Joan A. Argenter, director de la Càtedra Unesco de Diversitat Lingüística, promotora de la publicació. A la introducció, l'autor ens aporta algunes notes històriques de Montuïri necessàries per contextualitzar els relats; també hi inclou els criteris de transcripció utilitzats, una informació essencial per entendre el rigor científic i acadèmic de l'obra. Al final de la introducció, Miralles esmenta les entrevistes i les classifica en funció de les temàtiques en les quals incideixen; faré servir aquesta classificació per ordenar la síntesi i el comentari dels relats recollits per Miralles.

En el primer grup, Miralles hi recull les persones entrevistades que l'autor defineix com a històries de vida individuals que proporcionen informació de la vida i l'entorn de les persones entrevistades. En aquest punt, ja m'hi he referit, discrepo de l'autor en el fet de classificar-les com a històries de vida. De fet, des del meu punt de vista, no ho són, són relats individuals que no versen sobre cap tema especial pel fet que són persones que no tenien un esdeveniment o una història singular per explicar, però que no deixen més testimoni de la seva vida que la resta de relats recollits en el llibre. El testimoni de Catalina Garau, *Rostida*, nascuda l'any 1877, és un testimoni excepcional d'una dona pagesa, de condició humil, que en el moment de ser entrevistada ja tenia 92 anys i que, per tant, havia viscut tota la seva vida en aquella societat mallorquina i en aquella cultura que començava a canviar tan i tan de pressa. El relat de Catalina és el primer del llibre i posa en evidència una dimensió de gènere i de classe que cal tenir molt en compte a l'hora d'escoltar aquestes veus. Catalina no ha anat enlloc gairebé fora de Montuïri i relata una vida de dona pagesa a la Mallorca rural de la primera meitat del segle xx. Una vida senzilla centrada en la feina i la família i bona coneixedora de la gent del lloc i de les seves activitats. El matrimoni format per Miquel Cerdà, *Lloret*, i Catalina Ribas, *Rovegona*, s'estenen més que la primera informant en les explicacions de les dades que els demana Miralles. Tots dos relaten la transformació del mitjans de transport, recorden qui va tenir la primera bicicleta o qui va dur el primer cotxe a Montuïri. Miquel relata més les feines del camp, mentre que Catalina s'esplaia en les explicacions sobre els menjars, les sociabilitats del temps d'oci i recorda cançons i glosses. Joan Fornés, *Mora*, pagès i bon coneixedor del terme, s'endinsa en explicacions de llocs que amplien els coneixements toponímics de l'autor, però l'entrevista està més centrada a localitzar restes arqueològiques trobades per l'informant treballant al camp.

Al segon grup en què Miralles classifica les entrevistes, només hi ha una història, la d'Aina Maria Oliver, *de Meià*. Aquest és el relat que aporta més informació personal. La història d'Aina Maria té molt d'interès, tot i que no s'hi aprofundeix: es va casar per poders l'any 1915 amb un convilatà, metge de professió, que vivia a Mendoza, Argentina, una època de migració de mallorquins cap a *Bons Aires*. Miralles centra el relat d'Aina Maria en un episodi precisament relacionat amb el seu casament per poders, atès que en el seu viatge en vaixell a l'Argentina per reunir-se amb el seu marit va coincidir amb Josep Carner, que li va dedicar un poema que va ser publicat: *La casadita de Montuïri*. Aina Maria, però, preguntada per Miralles sobre aquesta qüestió, va pinzellant el seu relat amb informació sobre la seva estada a l'Argentina, el difícil retorn a Muntuïri amb dos infants i l'espòs malalt de grip el 1918, una malaltia que els va provocar molt de patiment i de la qual va acabar morint l'any 1924. El relat d'Aina Maria, amb una posició social que s'intueix més elevada que la de la resta d'informants, està fet des d'una mirada diferent sobre la societat montuïrienca, profundament marcada pel gènere i la classe social.

Les vuit entrevistes a Joan Grimalt i Pocoví, *Niu*, configuren el tercer grup amb què Miralles classifica els testimonis del llibre. El fet de retornar a un informant fins a vuit vegades ja és indicatiu que l'autor tenia un interès especial en aquest testimoni. D'altra banda, cal tenir en compte que Grimalt és un bon informant, en el sentit que domina el relat, s'esplaia en explicacions i que sembla sentir-se còmode en el rol d'informant. Joan Grimalt havia estat músic, *fobioler*, i la seva entrevista, malgrat que va a tocar tots els temes de memòria local que Miralles tenia previstos, es focalitza a recollir la seva experiència i els seus coneixements al voltant dels *cossiers*, els balls populars singulars de Montuïri i que Miralles ha treballat i documentat profusament en altres publicacions. Grimalt deu haver estat probablement un dels testimonis excepcionals amb què l'autor ha pogut documentar els *cossiers* i la cultura popular d'arrel tradicional montuïrenca, d'aquí ve la profusió de sessions d'entrevista amb aquest informant. Dues de les entrevistes són fetes el 1978, nou anys després de les primeres i, en les més recents, es nota un major llibertat de Grimalt en les explicacions relacionades amb els fets de la Guerra Civil. Al relat dels anys seixanta no hi ha al·lusions a la pròpia filiació política, no hi és al relat de Joan Grimalt ni tampoc al relat de cap dels altres informants, malgrat que en algun moment es fa alguna referència a la Guerra Civil i a la Falange, per exemple. Al relat del 1978, en canvi, Grimalt no té inconvenient a afirmar la seva major vinculació al bàndol republicà en el moment del conflicte.

Per acabar, Miralles configura un grup d'entrevistes que ell va adreçar a recollir informació sobre una història familiar que vincula l'origen del descobridor Cristòfor Colom, i de Joanot Colom, líder de la revolta de les Germanies, a Montuïri. Les entrevistes que indaguen sobre aquesta qüestió són la de Rosa Pocoví, *des Puig Moltó*; la d'Antoni Lladó, *Miró*; la de Gabriel Sastre, *Pellusco*, i les de Rafel i Bartomeu Bauzà i Socies, *Rafela*. Els tres primers testimonis esmentats són breus i van encaminats quasi exclusivament a reunir informació sobre l'existència d'un arxiu familiar a can *Rafela*, la família suposadament descendent dels dos Colom esmentats, amb documentació que pogués testimoniar la veracitat del relat transmès de generació en generació. L'entrevista de Bartomeu Bauzà, en canvi, és el relat directe d'un secret familiar transmès de pares a fills durant centúries i que situa Cristòfor Colom en la figura de Joan Colom —que s'hauria canviat el nom—, germà de Tomeu Colom, procedents d'una família notable que travessava per certes dificultats a les darreries del segle xv i que van portar els Colom a emparar-se en l'anonimat. Una història fantàstica que, a manca de proves fefaents, queda en consideració de rondalla, a punt sempre per alimentar la imaginació popular.

Tanca el llibre un recull fotogràfic que ajuda el lector a situar-se en el context espai-temps.

Aquest llibre excel·lent desperta les veus del passat que, l'any 2021, són encara més reculades en el temps. La riquesa lèxica i de significats, i poder escoltar la fonètica, la melodia i l'expressivitat de la parla local de fa cinquanta anys és veritablement emocionant. Els testimonis que va escoltar i recollir Joan Miralles ja no hi són, totes les persones que van aportar els seus coneixements i experiències han desaparegut, però ara tenim l'oportunitat d'escoltar-los, de llegir-los sota la sàvia tutela acadèmica de l'autor. Són relats d'història oral, que és alhora local i universal. Amb referència a aquesta dualitat, tanco aquesta ressenya amb una dita que recorda almenys un parell de les persones que aporten la seva veu al llibre: «Tot el món és món *menos* Montuïri».

Roper, Jonathan (ed.): *Dictionaries as Sources of Folklore Data.* Folklore Fellows Communications 321. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 2020, 246 p.

Dictionaries as Sources of Folklore Data

David Hopkin
Hertford College, Oxford

The origin of folklore studies as a distinct branch of knowledge was intimately connected to the development of philology – the study of the history of languages and literatures – in the first half of the nineteenth century. Many folklore pioneers were philologists, equally involved in editing ancient manuscripts and tracing the relationship of oral traditions to vernacular literatures. They were also, as the editor of this volume points out, lexicographers. Obvious examples include the brothers Grimm who considered the *Deutsches Wörterbuch* their greatest undertaking. They commenced work on it in 1838, the first volume appeared in 1854, and the last (of thirty-two) in 1961, nearly a hundred years after the brothers' death, having been completed by successive teams of scholars. It remains the most important dictionary of the German language. The influence of the brothers' folkloric activities is clearly on display in the early volumes: for instance, according to the folklorist Wolfgang Mieder, they provide one of the largest collections of German proverbs.[1] If anything the folkloric contribution looms even larger in Vladimir Dahl's *Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language* (1863-66), the most important Russian dictionary of the nineteenth century, which contains at least 30,000 proverbs in addition to other folkloric content.[2]

The collection under review does not contain chapters on the Grimms or Dahl; nor are there chapters on Elias Lönnrot, compiler of the first Finnish-Swedish dictionary (1866-1880) as well as of the *Kalevala*, nor on Niccolò Tommaseo, collector of folksongs and co-editor of the leading nineteenth-century dictionary of Italian (1861-1874), nor on Antoni Maria Alcover, progenitor of the *Diccionari català-valencià-balear* (1930-1962), who drew extensively on his collection of Mallorcan folktales and songs. (However, some of the lexicographers covered in this volume were in close contact with Jacob Grimm, and influenced by him, including Vuk Karadžić, the editor of the first dictionary of the Serb language, *Srpski rječnik* in 1818.) These absences only go to show how fruitful it might be to bring together lexicography and folklore. The focus in this collection is less on languages with a long history of written literature than on those minority, regional or dialectal languages which necessarily rely more on oral tradition for evidence of word use. Hence there are chapters on several varieties of Greek, Halbertsma's Frisian dictionary *Lexicon Frisicum* (1872), Feilberg's *Dictionary of Jutlandic Folk Speech* (1886–1914), Sampson's *The Dialect of the Gypsies of Wales* (1926), and dictionaries of Newfoundland English, Caribbean English as well as

1 Wolfgang Mieder: '*Findet, so werdet ihr suchen!" Die Brüder und das Sprichwort.* Bern: Peter Lang, 1986.

2 Ilya Vinitsky: "Lord of the Words: Vladimir Dahl's *Explanatory Dictionary of the Living Great-Russian Language* as a National Epic". In Sarah Ogilvie and Gabriella Safran (eds): *The Whole World in a Book: Dictionaries in the Nineteenth Century.* Oxford: Oxford University Press, 2020.

of the English regions. In addition to Vuk's Serb dictionary, more comprehensive and 'national' dictionaries are represented by Father Patrick Dinneen's *An Irish-English Dictionary* (1904), something of a monument in Irish letters, with the priest himself making an off-stage appearance in James Joyce's *Ulysses*. The majority of chapters concern Europe but as the editor notes, geography is not a substantial limitation to this kind of study.

After the editor's introduction, the chapters are arranged in three sections. The first is more historical, looking at the processes through which dictionaries were compiled. Here we find Tim Tangherlini's chapter on Feilberg which looks in detail at Feilberg's word collecting practices, including his sometimes testy relations with other Jutland folklorists, but which also serves as a condensed history of lexicography in Denmark as a whole. The second section offers some surveys of the folklore contained in dictionaries, while the last section focuses on the methodological issues that arise from folklorists' contributions to, and interrogation of, dictionaries. For instance, does the folklorist-lexicographer have a responsibility to correct popular errors and delusions, as Lise Winer argues in her chapter on the *Dictionary of the English/Creole of Trinidad & Tobago* (2009)? This section also contains Philip Hiscock's reflections on using Kirwin's and Widdowson's *Dictionary of Newfoundland English* (1982, though now online) as a tool for teaching folklore students.

The intellectual relationship between philology and folklore is briefly considered in the editor's introduction. According to Jacob Grimm, all words, however abstract, derive from sensate experience. Language encoded and relayed experience from one generation to another, but each language differed because each people's experiences also differed, for example in their interactions with the natural world. Grimm further argued, in a Romantic reaction to the Enlightenment's universality of reason, that a people's ability to develop was limited by their language's potential for expression, which was itself historically conditioned. Language, like folklore, was a shared and collective inheritance, which grew and changed; it offered innumerable opportunities for self-expression, but they were not limitless. Language put bounds on what could be thought and said, what could be imagined even, and so, as with folklore, one was always working within a tradition.

For those influenced by this Grimmian legacy, lexicography is necessarily an identity-making activity, as language standardization reifies ethnic divisions into nations – or would-be nations – whose immutable and distinct character is both produced and bequeathed by language. But even at the sub-national level, the very existence of a dictionary is a claim to cultural distinction which might, in turn, generate calls for some kind of political recognition. Dictionaries are inherently boundary-forming as they obligate choices about what should be included, what excluded, and what words can be legitimately claimed by one region, one people, one state, rather than another. Hence the criticisms levelled at a predecessor of the *Dictionary of Newfoundland English* which included definitions for such terms as *Balderdash, Dank* and *Hustings* which were to all intents and purposes identical to their use in wider Canadian English and, for that matter, the entire English-speaking world. When does a word belong to Newfoundland and nowhere else, and what follows from that attribution? The political ramifications of lexicography are not foregrounded in this volume, but they are acknowledged.

Some of Jacob Grimm's ideas find an echo in Jeremy Harte's rich chapter on Welsh Romani, a distinct dialect of the language spoken by Gypsies across Europe, and maintained in Wales by a handful of families for two hundred years; it is now more or less defunct. We owe our knowledge of it thanks to the fortuitous encounter between the Wood family and the linguist and librarian of Liverpool University, John Sampson. One of the Woods' several words for ghost was *meriklo*, which derives from the word for necklace, a gift for a loved one, and therefore by extension a word for the loved one him or herself, and then again by extension someone who returns to haunt the family. Thus we move from sensate experience to imagined reality, as Grimm anticipated. Harte observes that "the Romani thoughtworld", as presented in the dictionary entries, "is disconcertingly magical: within a single entry, fiddlers and fishermen suddenly jostle with dragons, giants and hell-hounds". Language shaped culture in this distinct tradition, even though the Woods' speech also contained multiple borrowings from their Welsh- and English-speaking neighbours. But on the whole philosophical considerations of the relationship between language and thought, with their problematic essentialist implications, are left to one side in this collection. The intention here is to consider dictionaries as assemblies of folkloric information, and how these might be mined.

Dictionaries, by their nature, favour shorter verbal traditions, material often overlooked by collectors as beneath notice. Proverbs are the most ubiquitous, having been a regular feature of dictionaries from the sixteenth century onwards, but the various chapters here also highlight jokes, puns, tongue-twisters, charms, curses, prayers, prognostications, toasts, greetings, farewells, vows, blessings, threats, riddles, naming and nicknaming practices, and numerous other "small genres". But dictionaries also contain evidence of customs, when they describe how an object was used. In Vuk's Serb dictionary, for example, the head-word *zapis* [writing] includes information about the magical use of writing in amulets and cures. The ethnographic content of dictionaries can be quite substantial, as in the early Greek dialect glossaries considered in Haralampos Passalis' chapter, with their entries on folk festivals such as the Cappodocian feast of Vartouvaria. Dictionary entries offer much evidence of belief, sometimes served up in proverbial form such as the Frisian saying *De kranke ligt to bedde un de fege sit d'r feur* [meaning that the visitor to the sickbed was in greater danger of dying than its occupant]. Even after belief had passed away, words and phrases have the power to summon up older worldviews: for instance, in Frisian babies are not "received" but are "fetched", suggesting that they come from somewhere else. And, of course, supernatural creatures also require definitions, including the *douen*, *jumbie*, *La Diablesse*, *Mama Glo*, *Papa Bois*, *Phantom*, and *soucouyant* that feature in Lise Winer's chapter on Trinidadian creole dictionaries. Vuk's Serb dictionary even includes entries for a substantial number of imaginary herbs!

Given that most folklore surveys rely on established taxonomies and literary hierarchies, it is one of the editor's contentions that dictionaries might throw up examples of folklore which would otherwise be impossible to find, because they do not fit within such classifications. For example, the custom of "Catching the owl" appears in three English dialect dictionaries discussed in Jonathan Roper's chapter, but otherwise goes completely unmentioned in the major compendia of English folklore. "Catching the owl" is a trick or hazing ritual played on new

recruits on a farm: the new boy is told to stand under the gable end of a barn with a sieve held over his head, while his fellows chase out an owl for him to catch, but instead they throw a bucket of water over him. (The author of this review has both been tricked and played tricks of this kind when he was in the Scouts.) As neither a superstition, nor a calendar custom, nor a recognized folkloric genre, this practice passed unnoticed by folklorists, but its attestation in Devon, the English Midlands and the North-East suggest it was a widespread custom.

Folk naming practices often contain their own etymologies, as well as generating narratives, as Sampson's dictionary demonstrates. The Woods' name for the town of Denbigh was "Bāresapesko Gav", meaning "town of the great snake", thus preserving the popular story of how the town got its Welsh name, when a hero slew the local dragon and called out to the locals "dim bych!", meaning "No more dragon!" (More literally, and prosaically, the name means "little fortress" in Welsh.) However, naming can sometimes reveal more than a story. For example, the Greeks are reputedly "mycophobe", and do not consume mushrooms for culinary, pharmaceutical or other purposes. Yet Maria Vrachionidou, in a paper presented at the SIEF conference on the *Historical Dictionary of Modern Greek* (but not included in the current collection), reveals that it contains hundreds of local and dialectal names for mushrooms with information about their uses, thus suggesting they held a much more important place in traditional Greek society.

As the authors acknowledge, there are limits to the folkloric utility of dictionaries. Some dictionaries were meant for general circulation and use, and therefore their compilers shied away from erotic or scurrilous material. Vuk Karadžić, partly at Jacob Grimm's urging, did include vulgar and lewd words in the first edition of his dictionary, only to be condemned by the Orthodox Church; he was more circumspect in the second edition. (To take another example, the priest, folklorist and lexicographer Resurrección María de Azkue excluded any word for pederasty from his famous Basque dictionary on the basis that the good Catholic folk of the Basque country would never have encountered the idea, let alone the practice. Georges Lacombe, his colleague in the Basque Academy, felt that Basques might none the less need to refer to the concept, and suggested the neologism "Dodgsonkerria", after the English Bascologist and importuner of young men, Edward Spencer Dodgson).[3]

Other difficulties in the way of using the folkloric content of dictionaries are imposed by the cramped nature of the genre: sources often go unnamed and undated, and even where this information is provided, the material itself can be fragmentary and decontextualized. The result can read a little like Flann O'Brien's humorous 1941 additions to Dinneen's entry for *Cur* in his *Irish/English Dictionary*, quoted in Diarmuid O Giollain's chapter:

> Cur, g. curtha and cuirthe, m. – act of putting, sending, sowing, raining, discussing, burying, vomiting, hammering into the ground, throwing through the air, rejecting, shooting, the setting or clamp in a rick of turf, selling, addressing, the crown of cast-iron buttons which have been made bright by contact with cliff-faces, the stench of congealing badger's

3 Pierre BIDART: *La Singularité basque: Généalogie et usages.* Paris: Presses Universitaires de France, 2001, p. 195.

> suet, the luminance of glue-lice, a noise made in an empty house by an unauthorised person, a heron's boil, a leprachaun's (sic) denture, a sheep-biscuit, the act of inflating hare's offal with a bicycle pump, a leak in a spirit level, the whinge of a sewage farm windmill, a corncrake's clapper, the scum on the eye of a senile ram, a dustman's dumpling, a beetle's faggot, the act of loading every rift with ore, a dumb man's curse, a blasket, a 'kur', a fiddler's occupational disease, a fairy godmother's father, a hawk's vertigo, the art of predicting past events, a wooden coat, a custard-mincer, a blue-bottle's 'farm', a gravy flask, a timber-mine, a toy craw, a porridge-mill, a fair-day donnybrook with nothing barred, a stoat's stomach-pump, a broken – But what is the use? One could go on and on without reaching anywhere in particular.

Like all successful parodies, this captures something of the authentic tone of the original with its characteristic "devotion to the insignificant". And yet O'Brien, like Dinneen, and for that matter like the Grimm brothers to whom this phrase was first applied (by the art historian Sulpiz Boisserée), understood both the pleasure and the seriousness of "small things", These two principles are also on display throughout this volume.

Vidal, Vicent: *Una història de la literatura popular valenciana (1873-2019)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2020, 262 p.

Una història de la literatura popular valenciana

Alexandre Bataller Català
Universitat de València

La present monografia, guardonada amb el 34è Premi Valeri Serra i Boldú de Cultura Popular, és obra del jove filòleg Vicent Vidal (la Vila Joiosa 1989), que es doctorà en Filologia Catalana a la Universitat d'Alacant el 2016 precisament amb una tesi que és a la base d'un llibre que ha editat de forma impecable Publicacions de l'Abadia de Montserrat.

Les primeres pàgines del volum s'obrin amb una declaració d'intencions dels objectius que s'hi plantegen: «L'objectiu d'aquest treball és oferir un estudi monogràfic de la història de la literatura popular valenciana des de 1873 a l'actualitat, amb la descripció, l'anàlisi i la valoració dels períodes, de les institucions, dels autors i de les obres més significatives» (p. 7). Tal com s'anuncia, s'hi analitzen les obres, els autors i les institucions que s'han dedicat a la literatura oral popular al País Valencià entre 1873 i 2018 en relació amb les vicissituds històriques i culturals que els han fet possibles. L'anàlisi parteix d'una fonamentació teòrica que té presents els estudis previs proposats per a contextos equivalents en altres territoris, especialment en l'àmbit lingüístic català.

El treball destaca produccions valencianes d'interés folklòric, dins els marcs generals de la literatura popular catalana i de la tradició europea de recol·lecció folklòrica. Una feina basada en la «recol·lecció» de mostres orals o immaterials que dona sentit al mètode folklòric del darrer segle. Un objectiu que es precisa de forma clara: «El nostre objecte d'estudi [...] són textos escrits, publicats o inèdits, en català i referits al País Valencià, des dels primers treballs en què s'apunta a una consciència de disciplina folklòrica o que serveixen de precedent per a estudis posteriors» (p. 16).

Com corrobora el plantejament de l'estudi, Vicent Vidal és un filòleg rigorós que destaca pel bon criteri a l'hora de disposar, ordenar i discutir les dades. El lector hi trobarà un treball realitzat amb un gran sentit pràctic per optimitzar els esforços i no fer digressions innecessàries ni convertir l'exposició en una miscel·lània inabastable, amb una selecció de dades que són presentades amb minuciositat i exhaustivitat. Tot i que en bona part dels casos les referències als autors i institucions que es presenten ja eren conegudes, l'originalitat de l'aportació rau en la disposició, en l'oportunitat de reunir aquestes dades al servei d'una mateixa finalitat. En algun cas sí que es presenta un treball d'arxiu, com el referit a la consulta de l'arxiu del Centre de Cultura Valenciana, conservat a la Real Acadèmia de Cultura Valenciana. Aquesta història de la literatura popular valenciana mostra, com hem dit, capacitat de concreció, de selecció de les dades i de captació de la seua rellevància. L'autor reïx en la tasca d'ordenar un corpus complex. En la feina de sistematitzar i dotar d'ordre unes dades diverses. Procura sempre aportar una interpretació als fets i discutir-ne, si cal, alguna apreciació. A més, sap detectar les mancances dels treballs i estudis folklòrics anteriors i ponderar-ne els encerts.

El llibre s'estructura, seguint una ordenació historicista, en quatre grans períodes: de 1873 a 1912, de 1912 a 1939, de 1939 a 1975 i de 1975 a 2019. Abans d'entrar

en matèria, resulta d'especial interés el capítol introductori, que, entre altres aspectes, dedica un espai a aclarir aspectes essencials relacionats amb la diversitat terminològica i els canvis operats en el darrer segle tant en el mateix concepte de *folklore* com en les denominacions imprecises de *literatura oral* o *popular*. Tenint en compte aquesta diversitat terminològica, considera Vidal que la recerca folklòrica als territoris de llengua catalana està «en procés de desenvolupament d'uns acords terminològics mínims» (p. 15), per la qual cosa per al seu estudi opta per l'ús d'uns termes concrets per referir-se tant al camp d'estudi com per a l'objecte estudiat. D'una banda, *folklore* o *folklorística*, per designar el camp d'estudi, en alternança amb *etnopoètica* quan s'al·ludeix a aquest camp en l'actualitat. I, de l'altra, *folklore* (*verbal*) i *literatura popular*, emprats com a sinònims, per al·ludir a l'objecte estudiat.

El segon capítol, titulat «De la Renaixença al Folklore (1873-1912)», amb el qual s'inicia el recorregut pròpiament historicista del treball, localitza mostres primerenques de literatura popular valenciana molt determinades pels corrents literaris romàntics i renaixencistes, que no es deslliguen de la literatura de creació culta. El primer document d'interés folklòric documentat per Vidal és el recull musical titulat *Música de los cantos populares de Valencia y su província* d'Eduardo Ximénez Cos, de 1873, que mostra un primer intent de col·lecció i transcripció de la cançó i la música popular valenciana amb una certa dosi de reflexió.

Seguint el treball de Rafael Roca (2011) sobre el Centre Excursionista de Lo Rat Penat (1880-1911), es tracten les relacions entre folklore i excursionisme, en un moment de presa de consciència sobre el territori valencià per part d'uns excursionistes per als quals el folklore és, sobretot, un complement explicatiu de l'espai. Vicent Vidal troba 28 mostres d'interés folklòric en 25 de les 149 cròniques excursionistes, en bona part tradicions explicatives sobre elements del paisatge o sobre edificis i construccions.

Una de les obres folklòriques més importants del període és la del rector Joaquim Martí Gadea (1837-1920), que inclou *Ensisám de totes herbes* (1891), *Caps i senteners* (1892), *Tipos, modismes i coses rares y curioses de la terra del gè* (1906) i *Folk-lore valencià titulat Pitos y Flautes* (1914). Aquestes obres barregen les dades foklòriques amb el costumisme i la creació literària, amb una manca generalitzada de rigor, per la qual cosa Vidal afirma que «no podem considerar-lo, encara, com a folklorista pròpiament dit» (p. 55), però, no obstant això, se'l considera com un antecedent per als folkloristes valencians i «els seus treballs no deixen de ser imprescindibles per a qualsevol interessat pel folklore valencià» (p. 55). I, encara, un altre autor representatiu del període és Francesc Badenes Dalmau (Alberic 1859-1917); amb les seues *Rondalles del poble* (1900), que és també un altre cas de concepció estrictament literària del folklore.

El tercer capítol, titulat «La institucionalització i el tractament del folklore com a disciplina (1912-1939)» ve definit per l'arribada del folklore a les institucions i la seua emancipació com a disciplina diferenciada. Un moment en què es desenvolupen una sèrie de projectes institucionals de gran abast, al temps que s'avança en la teorització sobre el folklore.

La publicació el 1912 de *Còses de la meua terra (primera tanda)*, de Francesc Martínez i Martínez (Altea 1865-1946), marca l'inici de l'emancipació del folklore valencià com a disciplina. Un canvi operat tant en la percepció de la matèria com en la producció i recol·lecció dels materials. L'obra es publicà en tres volums (els anys

1912, 1920 i 1947), adreçada a un públic adult i amb una àrea d'estudi acotada a la Marina. Com a mostra de la capacitat de Vicent Vidal per a ponderar la importància d'aquesta obra, reproduïm un fragment literal que enumera les qualitats científiques de l'obra folklorística de Martínez:

> ...la dedicació al folklore en tota l'amplitud, l'estudi —i no sols la recollecció— del folklore i l'acostament a la descripció etnogràfica; la consideració del folklore a partir d'una àrea geogràfica ben determinada; el processament de la informació, el respecte als informants i, en general —fora dels materials narratius— a la forma; la reflexió teòrica i el seguiment bibliogràfic dels materials d'interès; la difusió dels coneixements folklòrics i el contacte i la participació amb persones, publicacions i institucions d'arreu dels territoris de parla catalana, l'esforç per dignificar la matèria; la voluminosa aportació de materials, sobretot en matèria llegendària; l'elaboració del primer llibre de folklore i literatura comparada al País Valencià, en definitiva la renovació, l'actualització i l'aprofundiment en l'estudi del folklore del País Valencià. (p. 86-87)

També des de la Marina, Adolf Salvà Ballester (Callosa d'en Sarrià 1885-1941), amb l'obra *De la Marina i muntanya (folklore)*, representarà una continuïtat respecte a l'obra de Martínez.

Entre les institucions de l'època s'hi destaca el Centre de Cultura Contemporània, del qual Martínez va ser director, que constituí una comissió de Folklore que elaborà un qüestionari folklòric, seguidor del model de l'Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya, tot i que a la publicació de l'entitat es comptabilitzen pocs articles d'interés per a la literatura popular. En un altre sentit, la Societat Castellonenca de Cultura (SCC), constituïda a Castelló de la Plana el 1920, desplegà una tasca folklòrica molt productiva. Ja el mateix 1920 Àngel Sànchez Gozalbo publicà un text programàtic («Folk-lore. Nuestros colaboradores»). Segons el criteri de Vicent Vidal, és la primera vegada que una institució valenciana mostra un coneixement teòric «que superava la mera intuïció». S'hi percep la petjada de l'Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya, on col·laboren alguns membres de la SCC. A més de les aportacions centrades a Castelló de la Plana, foren rellevants les de Carles Salvador a Benassal i Joan M. Borràs a Ortells.

En relació amb l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (OCPC), es destaca l'aportació dels germans Just Sansalvador (Cocentaina 1900 – Barcelona 1980) i Joaquim Sansalvador (Cocentaina 1897-1953), aquest darrer amb la presentació de tres reculls de cançons populars valencianes. Es destaca, a més, la missió de 1927 dels catalans Joan Just i Josep M. Roma, que recolliren un total de 269 cançons i melodies, i les aportacions d'Eduard López Chávarri (València 1871-1970) i Manuel Palau (Alfara del Patriarca 1893 – València 1967). També es pondera el concurs del Llegendari Popular Català convocat per la Institució Patxot de 1926, amb la participació de Francesc Martínez el 1929 i amb la presentació de les *Llegendes alacantines* de Sara Llorens, redactades a partir d'un informant de Bolulla, inèdites fins a l'edició de Joan Borja el 2016. S'hi destaca, finalment, el *Refraner Valencià* d'Estanislau Alberola i Manuel Peris, de 1928, que recull unes 12.000 unitats fraseològiques.

El quart capítol, «El folklore durant la dictadura franquista: del col·laboracionisme a la resistència (1939-1975)», se centra en el període de la dictadura fran-

quista, on, tot i la paralització d'iniciatives anteriors, sorgeixen diverses veus que aconsegueixen dignificar la matèria i dotar-la d'un volum sòlid de publicacions de qualitat. El règim promourà diverses campanyes de recol·lecció folkloricomusical, entre les quals les campanyes musicals dels Coros y Danzas de la Sección Femenina i les de l'Instituto Español de Musicología. Aquesta institució, dependent del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (IEM-CSIC), impulsà 12 missions datades entre 1945 i 1951 que contenen materials valencians. Un altre cas és l'Institut de Musicologia i Folklore (IMF), de la Institució Alfons el Magnànim, que editá els *Cuadernos de música folklórica valenciana*, que publicaren més de mig miler de cançons, amb molta cura en la transcripció, com mostra la presència de dades sobre els informants. En aquest context destaquen Manuel Palau i el seu deixeble Salvador Seguí (Massanassa 1939-2004), que publicà els cançoners d'Alacant (1974), València (1980) i Castelló (1990).

La figura nuclear de tot aquest període és, sense cap mena de dubte, la del filòleg Manuel Sanchis Guarner (València 1911-1981), de qui es consideren les obres següents: *Els pobles valencians parlen els uns dels altres* (amb tres volums, de 1963, 1965 i 1968), el *Calendari de refranys* (1951), *Els vents segons la cultura popular* (1952) i el *Cançoneret valencià de Nadal* (1960). Entre altres aportacions, es destaca la concepció de Manuel Sanchis Guarner sobre la connexió folklore-identitat influïda per les tesis de la *Völkerpsychologie*, que aspirava a aconseguir la caracterització del pensament col·lectiu dels pobles a través de les seues expressions i manifestacions culturals. De manera precisa se sintetitza l'aportació folklorística de Sanchis Guarner en el context de la dictadura franquista: «ell despertà el Valor rondallista, va esperonar la reedició de materials folklòrics antics, va elaborar reculls del folklore per al conjunt de territoris de parla catalana, i, en definitiva, va renovar, actualitzar i difondre els estudis folklòrics al País Valencià amb la consideració que necessitaven» (p. 186).

La figura d'Enric Valor i Vives (Castalla 1911 – València 2000) serà clau en la reconstrucció de la valencianitat, de la llengua i la literatura, a través del seu imaginari popular. Són interessants les observacions vessades sobre la correspondència de Valor amb Joan Amades i, molt especialment, la valoració de la importància de les trenta-sis rondalles d'Enric Valor (lluny de les xifres d'uns altres rondallistes, des de Josep Bataller fins a Jordi Raül Verdú, per citar dos noms importants), que no era ni pretenia ser un folklorista, perquè es considerava abans que cap altra cosa escriptor, per la qual cosa transformà en peces literàries els relats orals recollits. Se'l considera la figura decisiva en la història del folklore valencià gràcies a la gran acollida que tingué la seua obra a partir del anys vuitanta, que va fer de les rondalles un gènere de prestigi, amb unes adaptacions per al mercat infantil i juvenil que han «contribuït a convertir les *Rondalles valencianes* en una mena de cànon de la rondallística valenciana» (p. 210).

El cinquè capítol, «Normalització i renovació (1975-)», que tanca el recorregut historicista d'aquesta història de la literatura popular valenciana, se centra en la recuperació esdevinguda amb l'adveniment de la democràcia, amb un esclat de publicacions (reculls d'abast infantil i juvenil, reculls d'abast general i reculls d'abast acadèmic) i un avanç i aprofundiment en l'estudi i la investigació.

La introducció del valencià a l'ensenyament, amb la LUEV de 1983, suposà l'adveniment d'una nova generació d'ensenyants-folkloristes. En el terreny del cançoner es destaca la tasca dels Tallers de Música Popular, un projecte didàctic

dirigit per Vicent Torrent on participaren milers d'escolars valencians, que donà peu a la Fonoteca de Materials. Es valoren els treballs sorgits del Premi Bernat Capó, publicats per Edicions del Bullent, entre els quals assenyalem *El romancer valencià* d'Àlvar Monferrer el 2004 o *Llegendes del sud* de Joan Borja el 2005. Les diferents obres i col·leccions editorials que veuen la llum es completen amb la recuperació i reedició de textos i amb les publicacions locals i comarcals. I es difonen reculls d'abast acadèmic, entre els quals destaquen els dedicats al Carxe, per Limorti i Quintana (1998); a Guadalest i l'Algar, per les germanes Rosabel i Maria Roig (1999), o a Bolulla, per Guardiola i Beltran (2005), a més de les bases de dades en què han participat per estudiants de la Universitat d'Alacant *Canpop* i *Anapop*. Entre les tasques d'estudi i investigació es destaquen els treballs sorgits des del Grup d'Estudis Etnopoètics. No cal dir que el gènere etnopoètic més tractat durant tots aquests darrers anys ha estat la rondalla, estudiat i catalogat d'acord amb els estàndards internacionals de l'índex ATU en la base de dades *RondCat*, en els índexs tipològics d'Oriol i Pujol (2003 i 2008) i en el catàleg de Beltran (2007).

Comptat i debatut, celebrem l'aparició d'una obra que dona visibilitat i carta de la naturalesa a la història de la literatura popular valenciana. D'alguna manera, aquest treball de Vicent Vidal s'afegeix a la *Història de la literatura popular catalana* (Oriol i Samper, 2017), que ofereix una panoràmica de l'etnopoètica que abasta tots els territoris de parla catalana. Comptem, doncs, amb una nova mirada sobre uns autors que no sempre havien estat tractats des de l'òptica i el prisma folklòric. Fet i fet, una obra essencial i del tot necessària, que completa treballs anteriors (des de Josep Bataller fins a Rafael Beltran) amb l'aportació d'una monografia de conjunt sobre l'evolució històrica dels estudis i realitzacions etnopoètiques valencianes. Una història que és ben viva i que creix i evoluciona, com aquest estudi s'encarrega d'evidenciar.

Villalba Arasa, Laura: *Adelaida Ferré i Gomis, folklorista: l'art de brodar rondalles*. Biblioteca de Cultura Popular Valeri Serra i Boldú 29. Barcelona: Ajuntament de Bellpuig i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2019, 209 p.

Adelaida Ferré i Gomis, folklorista: l'art de brodar rondalles

Caterina Valriu Llinàs
Universitat de les Illes Balears, Palma

Al llarg del segle xix, el folklore es constituí en una disciplina científica arreu d'Europa. Amb la Renaixença, a tots els territoris dels Països Catalans s'inicià una revaloració de la tradició popular en tots els vessants, però especialment en l'àmbit de la literatura popular tradicional, que esdevingué objecte d'arreplega, edició i estudi. Aquest impuls es continuà al llarg de les tres primeres dècades del s. xx, amb projectes tan ambiciosos com el del Cançoner Popular de Catalunya o el Llegendari Popular Català. Un dels artífexs d'aquesta tasca fou, sens dubte, el folklorista Rossend Serra i Pagès (1863-1929), que maldà per crear una veritable «escola de folkloristes» des de la seva tasca com a docent a l'Escola d'Institutrius i Altres Carreres per a la Dona (1901-1917). Serra aconseguí desvetllar en les seves alumnes l'interès per la recopilació folklòrica feta des del rigor, el respecte i l'entusiasme. És per això que un grup de dones joves i formades culturalment s'engrescaren en la recol·lecció de mostres de literatura oral, generalment en àmbits no gaire allunyats del seu entorn familiar o social, però no només es limitaren a recollir-les, sinó que també —en nombroses ocasions— publicaren els fruits de les seves recerques i observacions en els canals que tenien a l'abast, com és ara les publicacions periòdiques de caràcter general de l'època —*Catalunya*, *Catalana*—, publicacions sobre folklore —*Arxiu de Tradicions Populars*— o bé en revistes dedicades al públic femení, com era *Feminal*. Amb la Guerra Civil i els llargs anys de postguerra i dictadura, podem dir que la cultura catalana quedà sota una llosa de menyspreu i oblit, el folklore es manipulà i tergiversà per satisfer les necessitats del règim franquista i la tasca dels folkloristes quedà molt reduïda. En aquest context, les dones sofriren una doble marginació per la seva ideologia o adscripció política i també pel seu sexe, que les relegava a l'àmbit domèstic amb poca o nul·la projecció intel·lectual. No ha estat fins al s. xxi que, bàsicament des de la recerca universitària, s'ha encetat una fecunda línia de treball: el restabliment i la reivindicació de l'obra de les folkloristes catalanes del s. xx. La Universitat Rovira i Virgili (URV) n'ha estat capdavantera i ha obert aquesta recerca, en el context dels estudis literaris i la història del folklore. I és en aquest punt que hem de situar l'obra objecte de la nostra ressenya: *Adelaida Ferré i Gomis, folklorista: l'art de brodar rondalles*, que el 2018 va ser guardonada amb el xxxiii Premi de Cultura Popular Valeri Serra i Boldú atorgat per l'Ajuntament de Bellpuig amb la col·laboració del Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya. L'autora, Laura Villalba Arasa, es va doctorar el 2014 a la URV amb la tesi «Adelaida Ferré i Gomis, folklorista. Edició, catalogació i estudi del seu corpus rondallístic», dirigida per les professores Carme Oriol i Montserrat Palau. El llibre, per tant, es vincula a la tesi que obtingué la qualificació de *cum laude* per unanimitat i en recull els aspectes més essencials.

L'assaig —que en el títol i la denominació de les seves seccions fa referència a l'art de brodar, en el qual Adelaida Ferré era una mestra destacada— es divideix en dues parts. La primera, titulada «Adelaida Ferré i Gomis, folklorista: la teixidora»

detalla la trajectòria biogràfica d'Adelaida Ferré (1881-1955), el seu context familiar, els anys de formació, la ideologia o la relació de deixebla-mestre amb Serra i Pagès. En un segon apartat, Villalba descriu els materials de Ferré, que es troben dispersos en diversos arxius: l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, el Fons Personal de Serra i Pagès i el de la folklorista Sara Llorens, els que es conserven a l'Arxiu de l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya i els que foren publicats a la premsa catalana del primer terç del s. XX, amb atenció especial a les rondalles.

La segona part, titulada «El brodat», s'inicia amb un apartat dedicat a revisar la relació de la folklorista amb l'oralitat i amb els informants. Seguidament, trobem l'edició, la catalogació i l'estudi de les 21 rondalles que Adelaida Ferré publicà a la premsa. Els materials narratius s'ordenen segons els gèneres: rondalles d'animals, meravelloses, religioses, contarelles i formulístiques, juntament amb un apartat dedicat a les no catalogables. Després, trobem l'apartat de catalogació i estudi, que és la part d'anàlisi científica de les narracions. Villalba elabora una completa fitxa per a cada rondalla, en la qual indica el número d'ordre i el títol, la catalogació que li correspon segons l'índex internacional *The Types of International Folktales* (2004) de H. J. Uther, la relació de motius que es corresponen amb els que indica Stith Thompson en l'obra *Motif-Index of Folk Literature* i l'estudi de la rondalla, en el qual revisa l'adequació de la versió al tipus establert, l'estructura narrativa que presenta i fa una anàlisi comparativa amb altres versions catalanes del mateix tipus.

Finalment, el treball es complementa amb una sèrie d'annexos que detallen la llista de tipus i motius que apareixen en el corpus, les informants de les quals es té constància —totes eren dones— i la localització de les versions, que s'acompanya d'un mapa de Catalunya. També s'indiquen en annex les vuit revistes on aparegueren les versions i en quina data i una mostra d'una de les rondalles publicades a la premsa.

En conjunt, es tracta d'un treball rigorós i complet, que destaca per dues importants aportacions. D'una banda, perquè rescata d'un injust oblit la figura d'una dona folklorista que va ser pionera tant en la recerca com en la publicació de materials sobre folklore en revistes de tipologia molt diversa. Podem dir que Adelaida Ferré i Gomis —malgrat la seva tasca— era pràcticament invisible per a la història del folklore català fins que Laura Villalba treballà decididament per reconstruir la seva biografia i estudiar la seva obra. De l'altra, les 21 rondalles són una contribució valuosa que completa i enriqueix el rondallari català en el seu conjunt. Es tracta de versions força fidels a l'oralitat, no manipulades literàriament com era usual a l'època, i això les fa molt interessants per als estudiosos del folklore. La versió premiada amb el guardó que du el nom de Serra i Boldú i, posteriorment, publicada llima els aspectes més teòrics propis de les tesis doctorals però no en minva gens l'interès. El lector hi descobrirà la trajectòria d'una folklorista avançada al seu temps, hi llegirà narracions populars plenes de vivacitat i enginy i podrà fer un tast dels aspectes més complexos i teòrics que s'amaguen rere les històries que —lluny de ser intranscendents— vehiculen la saviesa de la humanitat des de fa mil·lennis.

Notícies · News



Jornada de la Càtedra Josep Anton Baixeras de Patrimoni Literari Català, dedicada a Palmira Jaquetti i Isant. Tarragona, 23 i 24 de març de 2021

Jornada de la Càtedra Baixeras dedicada a Palmira Jaquetti

Sílvia Veà Vila
Universitat Rovira i Virgili, Tarragona

Amb motiu de la celebració de l'Any Palmira Jaquetti, la Càtedra Josep Anton Baixeras de Patrimoni Literari Català, del Departament de Filologia Catalana de la Universitat Rovira i Virgili (URV), va dedicar la seua setena Jornada a la persona i l'obra de la folklorista, docent, poetessa i compositora Palmira Jaquetti i Isant. Aquesta jornada havia d'haver tingut lloc el 21 d'octubre de 2020 però, a causa de la pandèmia de Covid-19, va haver d'ajornar-se i, finalment, es va realitzar de manera híbrida, presencialment i en línia, els dies 23 i 24 de març de 2021.

El dia 23 de març, el mateix dia que s'inaugurava al CRAI del Campus Catalunya de la URV l'exposició «Llum a l'ànima. Palmira Jaquetti (1895-1963)», se celebrava la inauguració de la Jornada, que va estar presidida per la rectora de la URV, Dra. María José Figueras, acompanyada a la taula presidencial per la directora general de Cultura Popular i Associacionisme Cultural, Maria Àngels Blasco, i la comissària de l'Any Palmira Jaquetti, Dra. Carme Oriol. Aquest acte va incloure el lliurament de les beques Josep Anton Baixeras Sastre – Fundació Privada Mútua Catalana, per a estudiants de màster i de doctorat, que van ser atorgades enguany a Marta Momblant Ribas i a Yaiza de la Cruz Moran. Tot seguit i a càrrec de Magí Sunyer, professor de la URV, va tenir lloc la presentació del darrer Quadern de la Càtedra, dedicat a Margarida Aritzeta.

L'endemà, dia 24 de març, van tenir lloc, en línia, les conferències d'un destacat grup d'estudiosos de la figura i l'obra de Palmira Jaquetti: Neus Real, Montserrat Palau, Esther Navarro, Salvador Rebés, Josefina Roma, Joan de la Creu Godoy i Aitor Carrera, que van exposar estudis concrets sobre la tasca i la persona de Palmira Jaquetti des de diversos punts de vista, com el període històric que li va tocar viure, la poesia que va deixar escrita, els treballs que va dur a terme per a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya (OCPC) i el Cancionero Popular Español, una aportació biogràfica inèdita, la visió que tenia de la salut i la malaltia en les seues incursions pel país en missió per a l'OCPC, la seua obra musical o les seues aportacions a l'occità arran de les seues estades a la Vall d'Aran.

La jornada es va cloure amb l'espectacle teatral-musical —en modalitat presencial— de Jordi Lara, *Palmira a Pardines*, interpretat per la cantatriu Elisenda Rué i el guitarrista Izan Rubio, que va recrear textos i cançons de la missió de Palmira Jaquetti a Pardines per a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya duta a terme l'any 1934.

Neus Real Mercadal, reconeguda investigadora especialitzada en les escriptores anteriors a la Guerra Civil Espanyola, va presentar «Dona, literatura i modernitat fins a la Guerra Civil (i després?)», un treball sobre el moment en què sorgia amb força la figura de les escriptores del segle xx, els anys vint i trenta del segle passat. Real va fer un recorregut per les diverses tipologies literàries i les seues representants més destacades —entre les quals, evidentment, hi havia Palmira Jaquetti—, va parlar de poesia, prosa, teatre, traducció, literatura infantil i periodisme, i va

acabar reflexionant sobre el que va suposar, per a totes aquestes dones i per al moviment cultural que representaven, l'arribada del franquisme.

Montserrat Palau Vergés, professora de la Universitat Rovira i Virgili i de l'Institut Interuniversitari d'Estudis de Dones i Gènere (IIEDG), membre del Grup de Recerca en la Literatura Catalana (GRILC) de la URV i especialista en literatura catalana contemporània i comparada, i en els estudis de dones, gènere i feminismes, va pronunciar «Calma arran de l'extrema escuma: la poesia de Palmira Jaquetti», conferència que va versar sobre la poesia de Jaquetti —«optimista, vital i molt lligada a la natura i, també, a les seves facetes de folklorista i de recol·lectora i compositora de cançons», en paraules de l'autora—, en especial sobre l'obra *L'estel dins la llar*, únic poemari publicat en vida de la folklorista.

Esther Navarro Justicia, etnomusicòloga, especialista en documentació i gestió del patrimoni musical, ha format part de la comissió científica per a l'Any Palmira Jaquetti, i amb la conferència «Palmira Jaquetti Isant. De l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya al Cancionero Popular Español», va exposar una investigació sobre el context social i cultural que envoltà Palmira Jaquetti i que la conduí a la seua incursió en el folklore amb les missions a l'OCPC i a la posterior temptativa de continuar la seua labor amb el Cancionero Popular Español.

Salvador Rebés Molina, estudiós de la balada tradicional i de la història de la recerca del cançoner popular i membre de la comissió científica de l'Any Palmira Jaquetti, en la seua intervenció, titulada «Palmira Jaquetti: "Vaig comprendre què devia als meus pares"», va presentar un apèndix a la biografia de Palmira Jaquetti i Isant molt interessant, amb referència als seus pares com a artífexs de la seua destacada formació, ben poc habitual a l'època en persones —i, especialment, en dones— de la mateixa classe social.

Josefina Roma Riu, amb una llarga i productiva trajectòria com a professora universitària i investigadora de la cultura popular, de l'etnomusicologia, de la festa, dels folkloristes i la seva obra —especialment de J. M. Batista i Roca, R. Serra i Pagès, Sara Llorenç i Palmira Jaquetti—, va pronunciar la conferència «Salut i malaltia en les memòries de Palmira Jaquetti per a l'Obra del Cançoner Popular», amb la qual va aportar a la jornada un estudi sobre la visió de la salut, la malaltia i les condicions higièniques que Palmira Jaquetti va tenir oportunitat d'observar en les seues missions de recerca per a l'Obra del Cançoner Popular de Catalunya. És indiscutible que les memòries que Jaquetti redactava per a l'OCPC ens forneixen informacions molt interessants des del punt de vista etnològic i humà, i Josefina Roma en va fer una dissecció acurada i detallada.

Joan de la Creu Godoy Tomàs, professor de la Universitat de Girona i investigador, membre de projectes de recerca vinculats al folklore i a la música tradicional, i membre de la comissió científica de l'Any Palmira Jaquetti, amb «Un viatge musical amb Palmira Jaquetti», va abordar la faceta de cercadora de cançons de Jaquetti repassant les missions al Pallars Sobirà i la conca de Tremp (1926), i a Setcases i Tregurà (1933 i 1943), al Ripollès, comparant les versions de la cançó «La presó de Lleida», tant des del punt de vista musical com narratiu.

Aitor Carrera Baiget, professor del Departament de Filologia Catalana i Comunicació de la Universitat de Lleida, i membre de la Càtedra d'Estudis Occitans d'aquesta institució universitària, de la Seccion de Lingüistica de l'Institut d'Estudis Aranesi, de l'associació Lingüistica Occitana i de l'Institut Català d'Estudis Occitans, on és responsable de l'àrea lingüística, va parlar de «L'aportació de Pal-

mira Jaquetti a l'estudi de l'occità de la Vall d'Aran», fruit de la passió que sentia Jaquetti per la regió occitana i de les seues llargues estades a Salardú (1940-1944) i a Arties (1944-1962).

En resum, una setena Jornada de la Càtedra Josep Anton Baixeras de Patrimoni Literari Català d'allò més completa i interessant, integrada dins de la celebració de l'Any Palmira Jaquetti, i amb una cloenda de luxe gràcies al celebrat espectacle *Palmira a Pardines*. Esperem la vuitena amb delit.

Perspectives on Contemporary Legend. International Society for Contemporary Legend 38th International Conference. Tarragona, Spain, 28 June – 2 July 2021

Perspectives on Contemporary Legend

Petr Janeček
Charles University, Prague

The International Society for Contemporary Legend Research (ISCLR) was founded in 1988 in Sheffield (United Kingdom) and quickly become one of the most important international learned societies devoted to the study of legend (along with more recent Belief Narrative Network [BNN] of the International Society for Folk Narrative Research [ISFNR]). Its intellectual roots can be traced to the early 1980s when now almost legendary seminars were held at the University of Sheffield Centre for English Cultural Tradition and Language (now sadly defunct, but partly replaced by the new and vibrant Centre for Contemporary Legend at Sheffield Hallam University). Following the success of these 1980s scholarly meetings (organised by folklorists Paul Smith and Gillian Bennett), the international society was formed to "encourage and support the scholarly study of contemporary legend, in the broadest sense of the term, and related phenomena. 'Contemporary' refers not only to so-called 'modern urban legends' but also to any legend in active circulation in a given community" (ISCLR Constitution 2011). Five volumes of collected papers from the early Sheffield seminars led in turn to the ISCLR peer-reviewed journal Contemporary Legend (now available as Open Access), the regular newsletter FOAFtale News (now existing as an internet blog), several irregular publications, and the recent Contemporary Legend Casebook Series, published since 2018 by University Press of Colorado and Utah State University Press.

Since 1988, the annual international conferences entitled *Perspectives on Contemporary Legend* have been held alternately in Europe and North America (USA or Canada). This year, the European conference was held in Tarragona, Spain, and organized jointly by the Arxiu de Folklore and Department de Filologia Catalana of the Universitat Rovira i Vigili and the ISCLR in collaboration with Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana and the Catedra Josep Anton Baixeras, Universitat Rovira i Vigili.

During the five days of the conference (from 16.00 – 20.00 CEST, Monday to Friday) which was held completely online because of the global Covid-19 pandemic, several dozen participants from a number of European and North American countries and the Russian Federation presented 31 interesting papers divided to 13 thematic blocks.

After the Welcome Speech, the first panel presented three papers by researchers from the aforementioned Centre for Contemporary Legend (Sheffield Hallam University, UK); David Clarke introduced a paper about the current state of the discipline titled "The Future of Things Past: Folklore and Legend Studies in Post-Brexit Britain", Andrew Robinson presented on the highly current topic of "Covid Customs in Britain 2020-2021", while Diane A. Rodgers presented a paper entitled "Contemporary Folklore, Contemporary Media". The second panel also presented a very timely topic in the form of the paper "Anti-Semitism

in Contemporary Russian Legendry" by Jeanmarie Rouhier-Willoughby. The first day of the conference concluded with the meeting of the ISCLR Executive Council.

On the following day, the third panel of the conference consisted of papers "… No dad, it was not Mein Kampf! It was Minecraft!" On a Digital Quid Pro Quo about a Generational Misunderstanding, or When a Hoax Becomes Viral in a Context of a Fake News" by Julien Giry, "The Origins of ISCLR: A Memoire" by Sandy Hobbs, and "Greek Contemporary Legends on the Internet" by Aphrodite-Lidia Nounanak and Rea Kakampoura. The thematic block on the fourth afternoon consisted of the papers "The Girl Who Hid: Campus Rumours and Legends of the Spring of 2020" by Elizabeth Tucker and "Memes and Magic Markers: A Sharpie Complex for Trumpian Times" by Patricia Sawin and Jack Santino. The fifth and last panel of the second day of the conference consisted of two papers: "Confronting Plandemic: From Book Publicity Stunt to Public Health Nightmare" by Benjamin Radford and "Politically Irrelevant or Politically Pertinent? How the 2016 U. S. Presidential Election Outcome Was Driven by Narratives of Race and Religion" by Patricia A. Turner.

The third day of the conference consisted of three more panels with following papers: "Saint Corona and an oil cross: flows of vernacular narratives on Covid-19 among Russian Orthodox Believers" by Daria Radchenko and "Behind the pandemic: Covid-dissidents in search of the truth and agency" (panel six); "To Behave Like a Poet: Actual Patterns in Artistic and Non-Artistic Communities of Moscow" by Elena Iugai and Irina Bogatyreva, "On the typology of urban legends related to cultural entomology" by Olga Levitski, and "The Folk Fight Back: Anti-legends and Counter-memes in the Fight Against Poverty" by Tom Mould (panel seven); followed by "The Legend-Ritual Complex of Santa Claus" by Daniel Peretti and "Creating a Monster: How Legends Like Goatman are Made" by David J. Puglia (panel eight).

The fourth day of the conference brought three more thematic panels: "Rumours During Unclear Situations" by Henrik Olinder, "Experiencing the Supernatural in the World of Original Pokémon Series" by Marta Pavelková, and "Rübezahl's Kin: Current Faces of Genii Locorum in Folklore and Folklorism" by Jan Pohunek (panel nine); "Amabie to the rescue, how a 174 year old monster came to protect against Covid-19" by Gunnella Thorgeirsdottir, "Giving Life to Legends: The Material Practice of Ostensive Behavior" by Daisy Ahlstone and "'We Trace This Nile Through Human Thought': Deconstructing Alternative Beliefs Concerning Ancient Egyptian Monuments" by Sarah Birns and Teo Rogers (panel ten); "(Fake) News and Legend: Lessons from an Interdisciplinary Seminar" by Ian Brodie, "The End is Near: Doomsday Conspiracy Theories and Apocalyptic Paranoia" by Daniel Compora, and "Two Colourful Trickster Legends of Haida Gwaii: The Golden Spruce and The White Raven" by Gaile de Vos (panel eleven).

The fifth and final day of the conference was devoted to the final two panels, with following papers: "'The Tragic Mistake' as Contemporary Legend? Current Versions of Traditional Narrative in Oral, Popular and Elite Culture of Central and Eastern Europe" by Petr Janeček and "Notre Dame is Burning. And Rumours and Conspiracy Theories are Blazing" by Aurore Van De Winkel (panel twelve) and "The Phenomenon of Apparent Death in History, Literature and Folklore" by Eda Kalmre and "The Nigerian Scam 2.0. How an Improved Online Scam Trick Made

an Unsuspecting Dutch Man Over 20,000 Euros Poorer" by Theo Meder (panel thirteen), followed by the official Close of the Conference and Annual General Meeting of the ISCLR.

The panels were accompanied by online cultural events such as a wonderful virtual tour around Tarragona gladly provided by the hosts and virtual Happy Hour(s). The two ISLCR annual awards have also been awarded. The Brian McConnell Book Award was presented to the book by Tom Mould entitled *Overthrowing the Queen: Telling Stories of Welfare in America* and the Linda Dégh Lifetime Achievement Award for Legend Scholarship was presented to Janet Langlois and Patricia A. Turner.

The ISLCR 2021 conference – unprecedently moved from 2020 when it was cancelled because of the Covid-19 situation – was a huge success, thanks primarily to the perfect organization by Carme Oriol and Emili Samper as hosts, in collaboration with Sílvia Veà-Vila (helped online by current ISCLR President Theo Meder). In the words of loyal member and former long-term secretary of the ISCLR, Elissa R. Henken, the whole event "was excellent and would have been improved only by our being there together in person".

Normes per a la tramesa i publicació d'originals

La revista *Estudis de Literatura Oral Popular* publica aportacions científiques originals. El Comitè Científic, amb l'assistència del Consell de Redacció i d'especialistes aliens a la Universitat Rovira i Virgili, valora els originals entregats i aprova la conveniència o no de la seva publicació.

Els treballs han de complir les normes següents per a la seva publicació:

1. Llengua

Els articles poden estar escrits en català, anglès, aragonès, castellà, francès, gallec, italià, occità i portuguès.

2. Extensió

(a) articles: 8.000 paraules, incloent bibliografia, annexos i figures (gràfics, fotografies, mapes, etc.); en l'apartat Dossier monogràfic els coordinadors poden establir extensions diferents;

(b) notícies: 1.000 paraules;

(c) ressenyes: 3.000 paraules;

3. Títol i autoria

(a) títol inicial (en lletra Times New Roman (TNR), mida 14, en negreta i centrat);

(b) nom i cognoms de l'autor o autors (en cursiva), nom de la institució a la que pertanyen i adreça de correu electrònic (en lletra TNR, mida 12, centrada).

4. Resums i paraules clau

(a) resum, en l'idioma original del text i en anglès, de 200 paraules, que mostri els continguts i els resultats del treball (en lletra TNR, mida 10, en cursiva, alineat a la dreta i a l'esquerra i interlineat senzill);

(b) cinc paraules clau en l'idioma original del text i en anglès per facilitar la indexació de l'article (en lletra TNR, mida 10, en cursiva, alineat a la dreta i a l'esquerra i interlineat senzill);

5. Format i tipografia:

(a) configuració de la pàgina: DIN A4 (21 x 29,7 cm) amb tots els marges de 2,5 cm;

(b) el cos del text ha d'estar escrit en lletra TNR, mida 12, alineat a la dreta i a l'esquerra i amb un interlineat d'1,5 línies;

(c) els títols de les seccions i subseccions han d'anar numerats (1, 2, 2.1, etc.), han d'estar escrits en lletra TNR, mida 12 i en negreta.

(d) les notes també han d'estar escrites en lletra TNR, però amb mida 10 i interlineat senzill;

(e) els paràgrafs no s'espaiaran i s'introduirà un sagnat de 0,5 cm. a l'inici, excepte en el primer paràgraf de cada secció, que no tindrà sagnat;

(f) les pàgines han d'anar numerades i incloure les notes al peu de cada pàgina i les referències bibliogràfiques al final del text;

(g) es faran servir les cometes angulars, del tipus « ».

6. Cites

(a) totes les cites, directes o indirectes, han de remetre a la bibliografia final.

(b) les cites textuals inferiors a quatre línies aniran en el cos de text, en lletra rodona i entre cometes; si són més de quatre línies, aniran com a paràgraf a part, en lletra rodona i sense cometes, amb un cos de lletra TNR 10, interlineat senzill i un sagnat d'1 cm.

7. Referències bibliogràfiques

(a) per a les citacions en el cos del text, s'usarà el sistema autor-data, amb el primer cognom de l'autor (dins o fora del parèntesi) seguit de la data i, després de dos punts, el número de la pàgina citada o l'interval de pàgines: (Cognom data: pàgina), (Cognom data), Cognom (data: pàgina).

(b) només s'usarà el segon cognom quan a la bibliografia hi aparegui més d'un amb el mateix cognom;

(c) en el cas de fer referència a més d'una obra del mateix autor i any, s'usaran lletres en minúscula després de la data;

(d) si l'obra té més d'un autor (fins a tres), se separaran els noms mitjançant punt i coma. A partir de quatre autors només s'inclourà el primer seguit de *et alii*.

(e) les referències bibliogràfiques apareixeran ordenades alfabèticament al final, amb el text justificat i sagnia francesa d'1 cm. Per norma general, el cognom de l'autor s'escriurà en versaletes. Les referències s'adaptaran als exemples següents:

i) Llibres: Cognom, Nom (any): *Títol*. Col·lecció. Lloc d'edició: Editorial.

Exemple: Oriol, Carme; Josep M. Pujol (2008): *Index of Catalan Folktales.* Folklore Fellows' Communications 294. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

ii) Capítols o apartats de llibres: Cognom, Nom (any): «Títol del capítol». Dins Nom Cognom (ed.): *Títol del llibre.* Lloc d'edició: Editorial, p. x-y.

Exemple: Dégh, Linda (1972): «Folk narrative». Dins Richard M. Dorson (ed.): *Folklore and folklife. An introduction.* Chicago/London: The University of Chicago Press, p. 54-83.

iii) Articles en revistes o publicacions periòdiques: Cognom, Nom (any): «Títol de l'article». *Títol de la Revista* núm. x (data): y-z.

Exemple: Pujol, Josep M. (1994): «Variacions sobre el diable». *Revista d'etnologia de Catalunya* núm. 4 (febrer 1994): 44-57.

iv) En els documents que es poden trobar a Internet, s'haurà d'indicar, a més de la citació correcta, l'adreça sencera i la darrera data d'accés.

Exemple: *RondCat: cercador de la rondalla catalana.* Arxiu de Folklore. Departament de Filologia Catalana de la Universitat Rovira i Virgi-

li <http://www.sre.urv.cat/rondcat> [data de consulta: novembre de 2011].

8. Il·lustracions

Si l'article conté il·lustracions, aquestes s'han de lliurar de manera independent i han de tenir la qualitat suficient per a ser reproduïdes. Poden enviar-se en suport informàtic, en els formats més usuals (preferentment .jpg) i s'haurà d'indicar on posar-les.

9. Sistema de selecció

Els articles rebuts que compleixin les normes assenyalades seran informats anònimament per dos avaluadors i, en un termini màxim de tres mesos, es comunicarà als autors l'acceptació o no de l'original. Ambdós informes hauran de ser positius per tal que l'article sigui publicat; si un no ho fos, s'enviarà el text a un tercer avaluador, el dictamen del qual serà decisiu.

10. Condicions d'edició

Tot article que no acompleixi els requisits de format, de presentació, contingut, termini o adequació i correcció lingüística, serà retornat al seu autor. La publicació a la revista no dóna dret a cap mena de remuneració.

11. Responsabilitat i acceptació per part dels autors

L'autor és l'únic responsable del contingut de l'article. La presentació d'un original a la revista *Estudis de Literatura Oral Popular* comporta l'acceptació de totes aquestes normes per part de l'autor.

12. Difusió

La revista es difon a través d'Internet sota llicència Creative Commons i en format paper amb impressió per comanda.

13. Enviament d'originals

S'enviaran en suport informàtic, preferiblement en format Word (.doc), a través de correu electrònic, o bé en format paper i electrònic a:

Arxiu de Folklore
Departament de Filologia Catalana
Universitat Rovira i Virgili
Avinguda de Catalunya, 35
43002 Tarragona
folk@urv.cat

Guidelines for authors

The journal *Studies in Oral Folk Literature* publishes original scientific papers. The Scientific Committee, with the assistance of the Editorial Board and specialists from outside the Universitat Rovira i Virgili, assesses the papers submitted and decides whether or not they are suitable for publication.

If they are to be published, the papers must conform to the following guidelines:

1. Language

The papers can be written in Catalan, Aragonese, English, French, Galician, Italian, Occitan, Portuguese or Spanish.

2. Length

(a) Articles: 8,000 words, including bibliography, annexes and figures (graphics, photographs, maps, etc.). The coordinators may allow different lengths in the monographic section.

(b) Notes: 1,000 words.

(c) Reviews: 3,000 words.

3. Title and name of author

(a) Initial title (14-point Times New Roman [TNR] font, bold and centred).

(b) Name and surnames of the author or authors (in italics), name of the institution to which they are affiliated and e-mail address (in 12-point TNR font and centred).

4. Abstracts and key words

(a) Abstracts should be in the same language as the text and in English, 200 words long, and reveal the content and the results of the work (in 10-point TNR font, in italics, justified left and right, and single-spaced.

(b) Five key words in the same language as the text and in English to make it easier to index the paper (in 10-point TNR font, italics, justified left and right and single-spaced).

5. Format and typography

(a) Configuration of the page: DIN A4 (21 x 29.7 cm) with 2.5 cm margins.

(b) The body of the text must be written in 12-point TNR font, justified left and right with 1.5 line spacing.

(c) The headings of all sections and subsections must be numbered (1, 2, 2.1, etc.), and written in 12-point, bold TNR font.

(d) Notes should also be written in TNR font, but 10 point and single-spaced.

(e) Paragraphs shouldn't be blocked and the first line indented by 0.5 cm, except in the first paragraph of each section, which will not be indented.

(f) The pages must be numbered and include the notes at the foot of each page and the bibliographical references at the end of the text.

(g) All originals presented in Romance languages should use angle quotes (« »).

6. Quotes

(a) Every quote, direct or indirect, will reappear in the final bibliography.

(b) Quotes that are less than four lines long need to be incorporated into the text, in round type and enclosed in quotation marks; if they are more than four lines long, they must be set off as a different paragraph, in round type and without quotation marks, in 10-point TNR font, single-spaced and indented by 1 cm.

7. Bibliographical references

(a) For quotes in the body of the text, use the author-date system, with the first surname of the author (before or inside the bracket) followed by the date, a colon and the number of the page (or page range) cited: (Surname date: page), (Surname date), Surname (date: page).

(b) The second surname will only be mentioned if there is more than one author in the bibliography with the same surname.

(c) Should references be made to more than one work by the same author from the same year, lower case letters will be placed after the date.

(d) If a work has more then one and up to three authors, the names will be separated with a semicolon. If there are four or more authors, only the first name will be mentioned followed by *et alii*.

(e) The bibliographical references will be put in alphabetical order at the end, the text must be justified and hanging indented (1 cm.). As a general rule, the author's surname will be in small capitals. The bibliographical references must follow the examples below:

i) Books: Surname, Name (year): *Title*. Collection. Place of publication: Publisher.

Example: Oriol, Carme; Josep M. Pujol (2008): *Index of Catalan Folktales*. Folklore Fellows' Communications 294. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia.

ii) Chapters or book sections: Surname, Name (year): «Title of the chapter». In Name Surname (ed.): *Title of the book*. Place of publication: Publishers, p. x-y.

Example: Dégh, Linda (1972): «Folk narrative». In Richard M. Dorson (ed.): *Folklore and folklife. An introduction*. Chicago/London: The University of Chicago Press, p. 54-83.

iii) Articles in journals or periodicals: Surname, Name (year): «Title of the article». *Title of the Journal* no. x (date): y-z.

Example: Pujol, Josep M. (1994): «Variacions sobre el diable». *Revista d'etnologia de Catalunya* no. 4 (February 1994): 44-57.

iv) For documents that can be found on Internet, as well as the correct citation , give the full address and the last date of access.

Example: *RondCat: Catalan Folk Tales Search Engine*. Folklore Archive. Department of Catalan Studies of the Universitat Rovira i Virgili <http://www.sre.urv.cat/rondcat> [last access: November 2011].

8. Illustrations

If an article contains illustrations, they should be submitted separately and must be of sufficient quality to be printed. The can be submitted in the most common electronic formats (preferably .jpg) and instructions about where they are to appear must be given.

9. Selection process

The papers submitted that follow the guidelines described above will be reviewed anonymously by two reviewers and, within a maximum of three months, authors will be told whether their papers have been accepted for publication or not. Both of the reviewers' reports must be favourable if the paper is to be published; if one of the reviews is not favourable, the text will be sent to a third reviewer, whose decision will be final.

10. Conditions of publication

All papers that do not comply with the requirements of format, presentation, content, deadlines or appropriateness or accuracy of language will be returned to their authors. Publication in the journal does not involve any form of remuneration.

11. Responsibility of the authors

The authors are exclusively responsible for the content of the article. Submitting an original paper to the journal *Studies in Oral Folk Literature* means that authors must accept all these requirements.

12. Publication

The journal is published online under a Creative Commons licence and will be printed on demand.

13. Submission of originals

All originals must be sent in electronic format, preferably Word (.doc), by e-mail, or in electronic and paper format to the following address:

Arxiu de Folklore
Departament de Filologia Catalana
Universitat Rovira i Virgili
Avinguda Catalunya, 35
43002 Tarragona
folk@urv.cat

Estudis de Literatura Oral Popular
Studies in Oral Folk Literature

ISSN: 2014-7996 | http://revistes.publicacionsurv.cat/index.php/elop

BUTLLETA DE SUBSCRIPCIÓ

Informació del subscriptor

Nom: ....
Cognoms: ....
Institució: .... CIF: ....
Direcció: ....
Població: .... Província: ....
Codi postal: .... País: ....
Adreça electrònica: ....
Telèfon: ....

Data: .... Signatura: ....

Subscripció

☐ Tarifa bianual (2 números): 20 €

Números solts

Preu per exemplar: 12 €
Indiqueu els números: ....

Modalitat de pagament

Transferència al número de compte del banc BSCH
C/C 0049 1877 49 2910661321AL
IBAN: ES64 0049 1877 49 2910661321
SWIFT: BSCHESMMXXX

☞ Per a formalitzar la subscripció cal enviar una còpia digitalitzada de la butlleta amb les dades correctament introduïdes i una còpia del justificant de la transferència bancària a l'adreça de correu electrònic següent: folk@urv.cat

La revista *Estudis de Literatura Oral Popular* neix des de l'Arxiu de Folklore del Departament de Filologia Catalana de la Universitat Rovira i Virgili amb la voluntat d'esdevenir una plataforma de divulgació de la recerca en el terreny de la «literatura oral popular», una literatura que, des d'una perspectiva actual, entenem com a comunicació artística interactiva.

The journal Studies in Oral Folk Literature *has its origin in the Folklore Archive of the Department of Catalan Studies of the Universitat Rovira i Virgili and aims to become a platform for publishing research in the field of "oral folk literature". From the current perspective, this literature is regarded as interactive artistic communication.*



http://revistes.urv.cat/index.php/elop

ISSN: 2014-7996
DOI: 10.17345/elop